



**ARTE, IMAGEN Y
MONASTERIOS EN EL
QUITO VIRREINAL,
SIGLOS XVI - XVIII**

EL CICLO LITÚRGICO DE NAVIDAD

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE



PROGRAMA DE DOCTORADO:

**LA HISTORIA DEL ARTE EN LA CONSTRUCCIÓN
DE LA IDENTIDAD NACIONAL. RD. 778/1998.**

**ARTE, IMAGEN Y MONASTERIOS
EN EL QUITO VIRREINAL, SS. XVI-XVIII.
EL CICLO LITÚRGICO DE NAVIDAD**

Memoria presentada para optar al grado de Doctor por

ÁNGEL PEÑA MARTÍN

Bajo la dirección académica de la Doctora

LUISA ELENA ALCALÁ DONEGANI

**ARTE, IMAGEN Y MONASTERIOS
EN EL QUITO VIRREINAL, SS. XVI-XVIII.
EL CICLO LITÚRGICO DE NAVIDAD**

ÁNGEL PEÑA MARTÍN

ÍNDICE	5
AGRADECIMIENTOS	11
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	17
INTRODUCCIÓN	19
I. Ámbito geográfico y cronológico	21
II. Monasterios	23
II.1. La vida en la clausura femenina	23
II.2. Monasterios de la Real Audiencia de Quito	36
III. La Navidad en las clausuras femeninas	46
IV. Encuadre historiográfico y metodológico	50
IV.1. Historiografía	50
IV.2. Metodología	55
V. Fuentes	60
V.1. Documentales	60
V.1.1. Archivos	60
V.1.2. Las Vidas de monjas	61
V.1.2.A. Madre Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa (1563-1635)	63
V.1.2.B. Venerable Virgen sor Gertrudis de San Ildefonso (1652-1709)	66
V.1.2.C. Venerable Virgen sor Juana de Jesús (1662-1703)	69
V.1.2.D. Venerable Madre sor Catalina de Jesús María Herrera (1717-1795)	71
V.2. Fuentes visuales o materiales	73
V.3. La tradición oral	75
CAPÍTULO I	
Los usos de las imágenes en el contexto del ciclo litúrgico de Navidad	77
I.I. El ciclo litúrgico de Navidad	82
I.II. La Navidad en la Real Audiencia de Quito	84
I.III. Adviento	88

I.III.1. La Canastilla mística o ajuar espiritual para el Divino Niño Jesús	90
I.III.2. Las Cuarenta Ave Marías	106
I.III.3. Retiros	107
I.III.4. Refrenar y moderar los apetitos del alma: ayunos y mortificaciones	112
I.III.5. En gracia concebida: la Inmaculada Concepción de María Santísima, Señora Nuestra. Cofradías, culto e imágenes	115
I.III.5.1. Cofradías de la Limpia Concepción	119
I.III.5.2. Culto y celebración en las clausuras	123
I.III.5.3. Imágenes	134
I.III.6. Novena del Divino Niño Jesús	144
I.III.7. Jornadas	150
I.III.8. La Expectación del Parto de Nuestra Señora y sus imágenes	163
I.IV. Navidad	176
I.IV.1. Nochebuena: Árbol de Navidad, Posadas, Loas, Procesión del Niño Jesús, Calenda y Misa del gallo	176
I.IV.2. Los Santos Inocentes	192
I.IV.3. Día de la Sagrada Familia	194
I.IV.4. Suerte de los Santos	196
I.IV.5. Año Nuevo	197
I.IV.6. Día de Reyes	199
I.IV.7. La Purificación de María o Candelaria	202
I.V. Conclusiones: el uso de las imágenes	210

CAPÍTULO II

El Belén en las clausuras quiteñas, culto a Jesús recién nacido	215
II.I. Origen y aspectos formales del Belén en la Real Audiencia de Quito	218
II.II. La Sala del Belén	232
II.III. La Sala del Belén, espacio de oración piedad	260
II.IV. Del león chino al cubo de rubik: la Sala del Belén como espacio de memoria	265
II.V. Restauraciones, intervenciones y transformaciones	282
II.VI. Belenes de devoción particular	302
II.VII. Exposiciones: obras descontextualizadas y recontextualizadas	307

II.VIII. Conclusión: los Belenes en la clausura actual	312
CAPÍTULO III	
Culto a Jesús Infante, visiones e imágenes	317
III.I. La devoción al Niño Jesús en las clausuras femeninas	319
Culto a Jesús Infante: visiones	316
III.II. Visiones del Niño Jesús	326
III.II.1. Orden Franciscana	327
III.II.1.A. Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador)	333
III.II.1.B. Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador)	349
III.II.2. Orden de Predicadores	373
III.II.2.A. Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador)	373
III.II.3. Orden del Camelo Descalzo	380
Culto a Jesús Infante: imágenes	387
III.III. Las imágenes del Niño Jesús en la Real Audiencia de Quito	388
III.III.1. Iconografía	390
III.III.1.A. Genealogía de Jesús	391
III.III.1.B. Niños Jesús de Navidad	392
III.III.1.B.1. Niños Jesús de cuna	393
III.III.1.B.2. Niños Jesús fajados	396
III.III.1.B.3. Niños Jesús de Nacimiento	400
III.III.1.B.4. Manolito o Manuelito	400
III.III.1.C. Niños triunfantes	403
III.III.1.C.1. Niños Jesús en actitud de bendecir	404
III.III.1.C.2. Dulce Nombre de Jesús	407
III.III.1.C.3. Niño Jesús de Praga	413
III.III.1.C.4. El Divino Niño Jesús	416
III.III.1.D. Del Pesebre a la Cruz	416
III.III.1.D.1. Prefiguraciones del dolor	417
III.III.1.D.2. Pensamiento en la Pasión	428
III.III.1.D.3. La cruz como premonición de la Pasión	432

III.III.1.D.4. La cruz en el pesebre	434
III.III.1.D.5. Una cruz musical	439
III.III.1.E. Niños Jesús de Pasión	442
III.III.1.E.1. Niño de la Sentencia	443
III.III.1.E.2. Niño de la espina	444
III.III.1.E.3. Niño Jesús Nazareno	450
III.III.1.E.4. Estigmas de la Pasión	451
III.III.1.E.5. Niño Jesús en la cruz	452
III.III.1.E.6. Niño Jesús resucitado	452
III.III.1.F. El Sagrado Corazón	457
III.III.1.G. Niño Jesús Prisionero o Cautivo	464
III.III.1.H. Niño Jesús Buen Pastor o pastor de las almas	464
III.III.1.I. San Juan Bautista niño	468
III.III.2. Modelos escultóricos	477
III.III.3. Ajuares	497
III.III.3.A. Niño Jesús Sacerdote	506
III.III.3.B. Niño Jesús con Hábitos	510
III.III.3.C. Niño Jesús Peregrino	512
III.III.3.D. Imágenes del Niño Jesús transformadas	514
III.III.4. Tradiciones en la clausura en torno al Niño Jesús	517
III.III.5. Conclusiones	524

CAPÍTULO IV

Biografía de una imagen: La Virgen del Buen Suceso de la Purificación	527
IV.I. Precedentes milagrosos: la Virgen de la Paz del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador)	530
IV.II. El relato milagroso de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación	537
IV.III. La Virgen del Buen Suceso de la Purificación como vera efigie en el contexto de las historias de las imágenes milagrosas	552
IV.IV. La imagen de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación como abadesa perpetua del monasterio	561
IV.V. “Ningún otro será digno de esta gracia”. El escultor Francisco del Castillo	569
IV.VI. Historia de una devoción en tres tiempos	583
IV.VI.1. Época virreinal: ausencia de milagros	583

IV.VI.2. Siglos XIX y XX: primer milagro oficial y relanzamiento de la devoción	585
IV.VI.3. Éxito reciente	592
IV.VII. La festividad hoy	597
IV.VIII. Conclusiones	603
 CAPÍTULO V	
La descontextualización de los objetos devocionales del ciclo litúrgico de Navidad en los museos monacales	605
V.I. Museos monacales en Ecuador	614
V.I.1. Museo de Arte Religioso de Riobamba (Ecuador)	615
V.I.2. Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador)	619
V.I.3. Museo Monacal Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador)	627
V.I.4. Museo de Arte Religioso de Loja (Ecuador)	628
V.I.5. Salas de exposiciones del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo (Quito)	630
V.I.6. Museo Metropolitano del Carmen Alto de Quito (Ecuador)	633
V.II. La exposición de los objetos devocionales del ciclo litúrgico de Navidad de las clausuras femeninas ecuatorianas	641
V.III. Los objetos devocionales de la Navidad en los conventos y museos masculinos ecuatorianos	650
V.IV. Conclusiones: el museo conventual como espacio doméstico musealizado	657
 CONCLUSIONES	679
 APÉNDICE TEXTUAL	691
 FUENTES DOCUMENTALES	717
 BIBLIOGRAFÍA	721
 LISTA DE FIGURAS	785

AGRADECIMIENTOS

*Todas las cosas tienen su tiempo,
y todo lo que hay debajo del cielo
pasa en el término que se le ha prescrito.*

Eclesiastés 3,1.

El entusiasmo, a veces, provoca que no seamos totalmente conscientes de la magnitud y complejidad, dificultades incluidas, de las empresas que decidimos emprender. En mi caso la distancia geográfica del objeto de estudio, Ecuador, y la localización de los mismos, la clausura, puesto que el fin de esta tesis era retomar los objetos devocionales de los monasterios de la antigua Real Audiencia de Quito en relación al ciclo litúrgico de Navidad, los cuales habían sido relegados por la historiografía tradicional a una historia de estilos, desarrollando una nueva mirada sobre ellos. Para desarrollar esta investigación, la decisión, el trabajo, la formación constante y el esfuerzo han sido determinantes, pero hubieran sido del todo inútiles e infructuosos si no hubiera contado con los siguientes apoyos.

Mis principales y más fieles valedores en este tiempo han sido, sin duda, mis padres y hermanos, quienes creyeron en mí, comprendieron el sentido de esta investigación y, finalmente, financiaron mis desplazamientos y estancias en Ecuador, gracias a lo que he podido llevarla a cabo. Sin su ayuda y sostén, nada de esto hubiera sido posible.

Esta tesis doctoral no se habría iniciado sin el apoyo y guía de mi directora, la profesora Luisa Elena Alcalá Donegani, a la que no solo debo agradecer sus sabios consejos, orientaciones, observaciones y correcciones, sino su confianza en este proyecto y su impulso constante. Para reformular la mirada del historiador del arte hacia los objetos de estudio en esta tesis doctoral era necesaria una metodología de la que carecía, cuyos principios me han sido inculcados por la Dra. Alcalá, haciéndome ver que todo siempre tiene un espacio y un tiempo.

Si mi familia y directora han sido fundamentales para llevar a buen término esta tesis doctoral, ésta no hubiera sido posible sin la colaboración de los monasterios ecuatorianos. Por ello debo agradecer, en primer lugar, la autorización de Monseñor René Coba Galarza, Obispo Vicario General de Quito (Ecuador), para acceder a las

clausuras quiteñas, pero, sobre todo, la ayuda siempre generosa de las comunidades que, una vez superadas las siempre comprensibles reservas iniciales, me permitieron desarrollar esta investigación. Resulta imposible enumerar aquí a todas las monjas, pero, al menos, quiero expresar mi agradecimiento a aquellas con las que tuve un trato más cercano durante la investigación en sus monasterios. Mi gratitud a la Rvda. Madre Abadesa del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), sor Inés María del Sagrario OIC, y a toda la comunidad de concepcionistas franciscanas, quienes con tanto cariño y generosidad me abrieron las puertas de su casa, poniéndome bajo la protección de la *Santísima Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. Durante mis dos estancias en el país me acogieron en la hospedería del monasterio como a un miembro más de su familia. No solo me ampararon, sino que la comunidad, siempre afable, me permitió compartir sus celebraciones y se preocupó, constantemente, tanto por la comodidad de mi estancia como por los avances de mi investigación, en la que colaboraron de forma especial sor Piedad de María Inmaculada OIC, Madre Vicaria del monasterio, sor Ángela María del Buen Suceso OIC, Maestra de novicias y encargada de la Sala del Belén del monasterio, y sor María Teresa del Niño Jesús OIC, encargada del coro. Si el trato recibido hizo que contrajese una deuda inconmensurable con las concepcionistas franciscanas quiteñas, ésta se vio acrecentada por su auxilio, siempre desinteresado, para investigar en el resto de monasterios de la Orden dentro del país, cuyo aval, sin duda alguna, hizo posible que pudiera acceder al resto de monasterios. Es el caso del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Cuenca (Ecuador), a cuya Rvda. Madre Abadesa, sor Leonor del Rosario OIC, manifiesto mi gratitud por autorizar mi trabajo en el monasterio y muy especialmente a su Madre Vicaria, sor Rosa OIC, quien con tanto afecto y dedicación facilitó mi investigación. Quiero dejar constancia también de mi gratitud a las dos Directoras del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador) que puede conocer, doña Lorena Páez Iturralde y doña Clara Jaramillo Paredes, por permitirme estudiar y fotografiar, con libertad, las obras del museo. La mediación de las conceptas quiteñas hizo que la Rvda. Madre Abadesa del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador), sor Bernarda de la Inmaculada OIC, me recibiera con gran gentileza, pudiendo desarrollar mi investigación en el monasterio así como en su museo. Las concepcionistas franciscanas del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador), y en particular su Rvda. Madre Abadesa, sor Beatriz OIC, también me atendió con suma diligencia y facilitó mi trabajo en el museo del monasterio, a cuyo director, el padre Nilo Espinosa S., muestro

asimismo mi gratitud. Las clarisas del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) también me acogieron con suma generosidad, poniendo en mis manos algunos de sus documentos más valiosos, por lo que agradezco a su Rvda. Madre Abadesa, sor Lucila OSC, su confianza así como su atención y comprensión al permitirme interrumpir durante tantas jornadas la vida de la comunidad. Un agradecimiento que hago de forma particular a sor Elena OSC, encargada de la custodia de la Sala del Belén y de todas las imágenes del ciclo navideño del monasterio que forman parte de esta tesis, quien me atendió siempre con suma alegría. La Rvda. Madre Priora del Monasterio de Santa Catalina de Quito (Ecuador), sor Mercedes OP, autorizó mi trabajo en el museo del monasterio, además de facilitarme el acceso a algunos bienes claustrales, por lo que le agradezco su colaboración. La Rvda. Priora del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), sor Estefanía de Cristo OCD, también me permitió acceder a su monasterio y estudiar sus obras. Durante las jornadas de trabajo me acompañaron las hermanas Raquel de Santa Teresita OCD y Cecilia Magdalena de Jesús OCD, quienes, con un trato siempre afectuoso, facilitaron pacientemente mi investigación, creándose lazos afectivos que se han mantenido en el tiempo. El hecho de que los monasterios de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador) y el Monasterio de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca (Ecuador) no me permitieran investigar del modo deseado en sus claustros, hace que valore aún más la generosidad y dedicación de las comunidades que si lo hicieron, por lo que para ellas mi gratitud por siempre.

Agradezco asimismo la acogida de los hermanos franciscanos del Convento Máximo de San Francisco de Quito (Ecuador), con quienes compartí tantas jornadas, en especial del Padre Provincial, fray Mario Liroy Ortega OFM, y del Guardián del convento, fray Walter Verdezoto Vargas OFM, quienes me permitieron estudiar el patrimonio del convento y mediaron con algunas de las comunidades claustrales quiteñas.

Dejando a un lado los monasterios, el trabajo de investigación me llevó a otros muchos archivos y bibliotecas ecuatorianos, donde mis solicitudes fueron siempre atendidas con gran amabilidad. Me gustaría reconocer la eficiencia del personal del Archivo Histórico de la Nación de Quito (Ecuador), del Archivo Arzobispal de Quito (Ecuador), de la Biblioteca Federico González Suárez del Centro Cultural Metropolitano de Quito (Ecuador), de la Biblioteca General de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador de Quito (Ecuador) y de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio

Espinosa Pólit de Quito (Ecuador). Asimismo, quiero agradecer la diligencia del personal de la Biblioteca Nacional de España, de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid (España) y de la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca (España), donde tantas referencias bibliográficas he consultado.

Para completar la visión de la producción artística de la Escuela Quiteña he estudiado, junto a las obras conservadas en los monasterios, las que custodian muchos museos ecuatorianos, a los que agradezco las facilidades para desarrollar este trabajo. Mi reconocimiento a la Subsecretaria de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura del Ecuador, MsC Ivette Celi, por el permiso para acceder a la fascinante Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Agradecimiento que hago extensivo a la Directora de Museos y Sitios Arqueológicos del Sistema Nacional de Museos del Ministerio de Cultura del Ecuador, la Dra. María Elena Bedoya, quien me autorizó a fotografiar las obras del fondo de Arte Colonial del Ministerio de Cultura. Durante mi estancia en el mismo fui atendido por su Curadora, MsC Jacqueline Chamorro, a quien agradezco su tiempo y amabilidad para localizar en los repositorios todas las obras de mi interés. La Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, a través de su Director de Museos, el Ldo. Carlos Yáñez, me autorizó a estudiar y a fotografiar las obras del Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador), a quien agradezco su interés por mi investigación. La Fundación Iglesia de la Compañía de Quito (Ecuador) también me brindó su colaboración a través de su Director Ejecutivo, el arquitecto don Diego Santander, que autorizó la consulta de las fichas de su inventario así como la reproducción de las obras objeto de estudio. Agradezco a la dirección del Museo de Arte e Historia de la Fundación Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit de Quito (Ecuador) y de la Casa Museo María Augusta Urrutia de Quito (Ecuador) el permiso para estudiar sus obras. Finalmente, debo agradecer al Director del Museo de Arte Virreinal Santa Teresa de Arequipa (Perú), don Franz Grupp, su permiso para fotografiar las obras expuestas en el museo.

Durante mi estancia en Quito (Ecuador) contacté con varias instituciones culturales, entre las que quiero reconocer la labor desarrollada por el Instituto Ecuatoriano de Cultura Hispánica. Agradezco a su Presidente, don Francisco Núñez del Arco P., la invitación para impartir una conferencia en el instituto. También compartí experiencias y formación con el Grupo Cultural “Amigos del Pesebre” del Convento

Máximo de San Francisco de Quito (Ecuador), siempre deseosos de conocimientos y con quienes trabajé intensamente en las exposiciones Navidad Franciscana de los años 2012 y 2013, pero sobre todo cree lazos afectivos que se mantienen hasta el día de hoy.

Mi agradecimiento a la Escuela de Ciencias Históricas de la Facultad de Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, cuya Directora, doña Sofía Luzuriaga Jaramillo, me acogió y facilitó los certificados para mi visado.

Éste ha sido un proceso largo en el que me he encontrado tanto con aperturas como barreras, simpatías y hostilidades, alegrías y decepciones, triunfos y fracasos... y, a veces, mi propio desaliento y decepción. Ante la adversidad, no me han permitido desfallecer las manos amigas, siempre tendidas, de Ignacio Villalobos Beltrán, quien como un miembro más de mi familia, me ha alentado en todo momento y juntos hemos recorrido muchos monasterios españoles, sintiendo esta tesis doctoral como propia. Al igual que Marina García Ramos, Mercedes Pérez Vidal y Ernesto Jiménez Jurado, quienes siempre han creído en mí y han compartido mi entusiasmo pero también han padecido mis inseguridades.

Otros muchos han quedado fuera de estas líneas, bien por olvido, que espero que sepan disculpar, o porque resultaría imposible enumerar a todos aquellos que a lo largo de estos años han colaborado conmigo en algún momento y que han hecho posible esta tesis doctoral. Para todos ellos mi reconocimiento y gratitud, esperando que sus expectativas se vean satisfechas.

La promeffa fue grande, y en los empeños excefsivos,
parece bafta la voluntad, y el animo de aver entrado en ellos,
conforme la comun fentencia, que dize:
In magnis voluiffe, fatis.

Fray Antonio Arbiol. *La Religiosa Instruida*. 1717

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

- ACAQ. Archivo del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador)
- ACBQ. Archivo del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador)
- ACMQ. Archivo de la Curia Metropolitana de Quito (Ecuador)
- AGIS. Archivo General de Indias de Sevilla (España)
- AHNQ. Archivo Histórico de la Nación de Quito (Ecuador)
- AMDRM. Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (España)
- AMLCC. Archivo del Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador)
- AMSCQ. Archivo del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador)
- BEAEPQ. Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit de Quito (Ecuador)
- BGSQ. Biblioteca González Suárez de Quito (Ecuador). Fondo Quito y Arte
- BNE. Biblioteca Nacional de España
- CMMAUQ. Casa Museo María Augusta Urrutia de Quito (Ecuador)
- CMSFQ. Convento Máximo de San Francisco de Quito (Ecuador)
- CSAQ. Convento de San Agustín de Quito (Ecuador)
- CSDoQ. Convento de Santo Domingo de Quito (Ecuador)
- INPCE. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador
- MCAC. Monasterio de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca (Ecuador)
- MCAQ. Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador)
- MCBQ. Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador)
- MICQ. Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador)
- MICR. Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador)
- MNSNL. Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador)
- MSCSQ. Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador)
- MSCQ. Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador)
- MAM. Museo de América de Madrid (España)
- MACQ. Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador)
- MARL. Museo de Arte Religioso del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador)

MARR. Museo de Arte Religioso del Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador)

MBCE. Museo del Banco Central del Ecuador

MBPQ. Museo Banco del Pichincha de Quito (Ecuador)

MCC. Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador)

MFPBQ. Museo Fray Pedro Bedón del Convento de Santo Domingo de Quito (Ecuador)

MMCAQ. Museo Metropolitano del Carmen Alto de Quito (Ecuador)

MMCE. Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador

MMCE-RAC. Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial

MMQ. Museo Monacal del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador)

MMAMCQ. Museo Municipal Alberto Mena Caamaño de Quito (Ecuador)

RAE. Real Academia Española



INTRODUCCIÓN

I. Ámbito geográfico y cronológico

Esta tesis doctoral tiene como espacio de investigación los monasterios femeninos fundados en la antigua Real Audiencia de Quito, en el Virreinato del Perú, cuyos territorios hoy forman parte de la República del Ecuador y de la República de Colombia. La Audiencia y Cancillería Real de Quito (1563-1822) fue el máximo Tribunal de justicia de la Corona española con jurisdicción sobre los territorios de la Provincia o Presidencia de Quito, dentro del Virreinato del Perú, que después formaron parte del Virreinato de Nueva Granada [fig. 1 y 2].

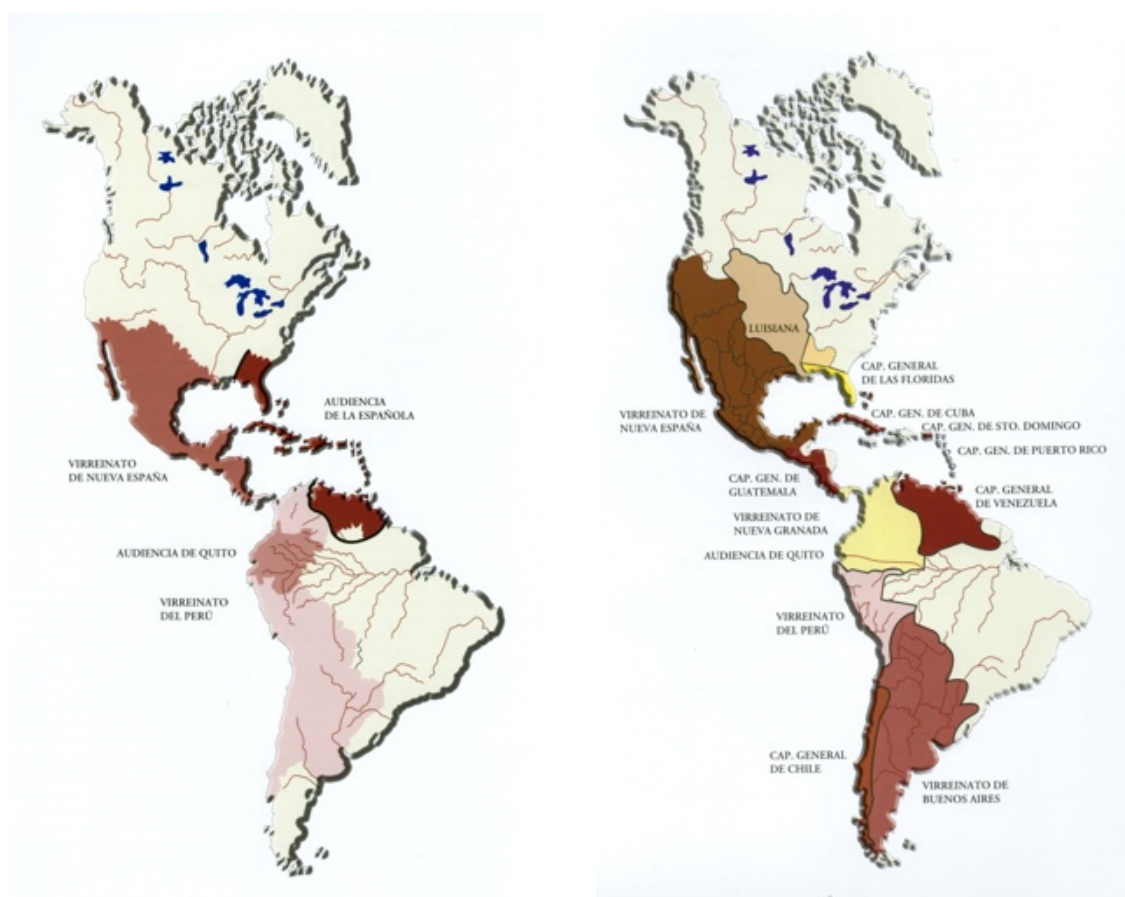


Fig. 1: Mapa general de América antes de las reformas borbónicas. La Audiencia de Quito en el Virreinato del Perú. SS. XVI-XVII. Fig. 2: Mapa general de América después de las reformas borbónicas. La Audiencia de Quito en el Virreinato de la Nueva Granada. S. XVIII.

El seis de diciembre de 1534, el Teniente de Gobernador Sebastián de Belalcázar fundó la villa de San Francisco de Quito. Esta fundación fue realizada jurídicamente por el Almirante Diego de Almagro el veintiocho de agosto de 1534. El veinte de diciembre de ese mismo año se inició el diseño de la villa y la adjudicación de solares. Por Real Cédula del catorce de marzo de 1541, la villa pasó a ser ciudad y capital de la Gobernación y Episcopado de su nombre. El veintinueve de agosto de 1563 Felipe II

dictó una Real Cédula por la que la Gobernación de Quito fue elevada a Audiencia Real, señalándose sus límites, en respuesta a la petición de los quiteños del cuatro de julio de 1560. La Real Audiencia fue inaugurada el dieciocho de septiembre de 1564.

El Obispado de Quito fue erigido el ocho de enero de 1545, aunque su primer Obispo, el bachiller Garci Díaz Arias, no fue consagrado hasta el cinco de junio de 1547¹, quien comenzó las obras de construcción de la catedral. La llegada de las órdenes religiosas fue pareja a la construcción de la villa. Los franciscanos llegaron en 1534, pero no sería hasta el veinticinco de enero de 1535 cuando fray Jodoco Ricke y fray Pedro Gocial fundaron el Convento de San Francisco². Los mercedarios llegaron en 1535, aunque hasta el cuatro de abril de 1537 el Cabildo, Justicia y Regimiento de la ciudad no les entregó, a petición de fray Hernando de Granada, cuatro solares para edificar su monasterio³. Los dominicos lo hicieron en 1541, cuando fray Gregorio de Zarazo fundó el Convento de Santo Domingo de Guzmán el uno de junio de 1541⁴. La presencia de los agustinos data de 1553, aunque el Convento de San Agustín no se asentó en su emplazamiento actual hasta el diecisiete de julio de 1573⁵. Los jesuitas llegaron a la ciudad el diecinueve de julio de 1586, aunque no levantarían su templo y colegio hasta 1605⁶.

La sociedad de la Real Audiencia fue multirracial, integrada por españoles, indígenas, negros, mulatos y mestizos, que conformaron diferentes grupos⁷. Muchos de ellos se integraron en gremios y cofradías, que fueron los mecenas de mayor relevancia para el desarrollo de las artes⁸. La ciudad de Quito (Ecuador), desde el comienzo de su existencia, se configuró como un espacio artístico autosustentable que no solamente surtió de imágenes a la Real Audiencia, de la que era su capital, sino que exportó obras a sus vecinos y más tarde a toda la América del Pacífico, desde Panamá hasta Chile, e incluso Europa, llegando sus obras a España e Italia⁹.

¹ NAVARRO (2006D): 96-151 y VARGAS (2005): 291-302.

² NAVARRO (2006A): 55-209 y VARGAS (2005): 17-54.

³ NAVARRO (2006B): 7-111 y VARGAS (155-).

⁴ NAVARRO (2006C): 11-61 y VARGAS (2005): 57-98.

⁵ NAVARRO (2006C): 78-131 y VARGAS (2005): 101-128.

⁶ NAVARRO (2006D): 9-95 y VARGAS (2005): 131-152.

⁷ Acerca de la sociedad en la Real Audiencia durante los siglos XVII y XVIII véase PONCE LEIVA (2002): 22-41.

⁸ Acerca del mecenazgo artístico de las cofradías en la Real Audiencia, véanse CARCELÉN (2011B): 12-17 y VERDI WEBSTER (2002): 66-85.

⁹ A este respecto veáanse las *Memorias del Seminario Internacional Arte quiteño más allá de Quito*. KENNEDY TROYA (2010).

En cuanto al marco cronológico, la investigación se circunscribe al tiempo de existencia de la Real Audiencia de Quito, de 1563 a 1822, aunque durante el desarrollo del trabajo creímos oportuno llevarla hasta la actualidad. Pese a los cambios políticos y sociales acaecidos en el siglo XIX, la vida devocional de los monasterios apenas se vio afectada, manteniendo las mismas prácticas que en tiempos anteriores. Se ha decidido proceder de esta forma, debido a que tampoco podemos obviar el desarrollo actual de esas celebraciones, festividades, cultos, tradiciones, etc. Era preciso abordar la relación entre las prácticas religiosas de la Edad Moderna y las actuales, el estudio de su evolución dentro de la rueda del ritual y ver hasta qué punto son herederas de la piedad barroca conventual. Asimismo era preciso examinar y exponer el estado actual de las imágenes, así como de los conjuntos, aún vivos o ya musealizados.

II. Monasterios

II.1. La vida en la clausura femenina

Las monjas, al entrar en la clausura para llevar a cabo el misterio de su unión exclusiva con Dios, volvían la espalda al mundo y ataban su tiempo a la rueda del ritual. Vivían en el mundo, pero ya no vivas para él, puesto que se negaban a sí mismas para seguir a Cristo, acabando para ellas el mundo y sus deseos. Pero lejos de morir en vida, gozar en vida de una dulce muerte o ser unas enterradas en vida¹⁰, vivían plenamente recogidas con Cristo en Dios, uniéndose al silencio fecundo del Verbo en la Cruz¹¹. Por lo tanto, en los claustros femeninos el tiempo era distinto al del mundo exterior, avanzando solo para volver al punto del que se partió¹². El tiempo diario estaba marcado por el rezo del oficio divino y su ritual religioso, junto con los horarios de la vida comunitaria. Cada día, a lo largo de sus veinticuatro horas, se celebraba una advocación o una fiesta del calendario religioso, que se repetían de año en año¹³. La concatenación entre el tiempo diario y el tiempo anual, sabiendo que se avanza espiralmente alrededor de fechas ordenadas y preestablecidas, daba continuidad a la comunidad religiosa, así como el

¹⁰ LONDOÑO LÓPEZ (1999): 155-202 y VALLARTA (1995): 573-581.

¹¹ Retirarse del mundo, para dedicarse, en la soledad, a una vida más intensa de oración, era y es una manera particular de vivir y expresar el misterio pascual de Cristo, un verdadero encuentro con Cristo Resucitado, en un camino continuo de ascensión hacia el Cielo.

¹² BURNS (2008): 133. Si bien es cierto, también podemos hablar del eterno retorno del tiempo en las sociedades tradicionales, en las que el tiempo no discurre de manera lineal, como una mera sucesión de días y noches, sino que se concibe de forma circular, como una permanente repetición de ciclos iguales. Estos ciclos condicionan la vida del hombre y sus ritmos de trabajo y descanso.

¹³ Acerca de las veinticuatro horas en la vida de un monasterio, véase SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2009): 199-227.

sentimiento, en el momento de celebrar el ritual, de estar compartiendo propósitos y objetivos comunes, de ser un solo cuerpo. Además, en la clausura los días, meses y años eran, esencialmente, tiempo de Dios, espacio de la divinidad, de tal manera que el tiempo que las monjas vivían en el monasterio, era un impás entre su salida del siglo y su entrada en la vida eterna a través de la muerte física¹⁴.



Fig. 3: Guillaume Collaert. *HORTVS CONCLUSVS SOROR MEA SPONSA*. S. XVII. Grabado, 14,1 x 9,7 cm. Fig. 4: Guillaume Collaert. *Virgenes danzando en el Paraíso alrededor del Niño Jesús*. S. XVII. Grabado, 9,4 x 6,8 cm.

Por todo ello, los monasterios se han venido presentando como castillos interiores o huertos cerrados¹⁵, ejemplos de la reconstrucción del Monte Sión y de la Jerusalén Celeste, rodeados de altos muros en los que únicamente la iglesia era el

¹⁴ VALLARTA (1995): 573-581.

¹⁵ La idea de Huerto cerrado aplicada a la clausura femenina está tomada del Cantar de los Cantares: “Huerto cerrado eres, hermana mía esposa, huerto cerrado, fuente sellada; tus caños riegan un vergel de granados, y tú posees las más peregrinas esencias: nardo y azafrán, caña aromática y cinamomo, con todos los árboles del incienso; la mirra y el áloe con todos los bálsamos más exquisitos. La fuente de los huertos, es un pozo de aguas vivas, que bajan con ímpetu del Líbano” (Cant 4, 12-15). La representación del *Hortus conclusus* estuvo presente en algunos claustros femeninos, como el lienzo de la sacristía de la iglesia del Beaterio de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro (México), en el que, entre otras cosas, se muestra la vida cotidiana de sus religiosas. Véase RAMÍREZ MONTES (1993): 229-245.

espacio de comunicación con la ciudad¹⁶ [fig. 3 y 4]. Pero, en la práctica, como ya han demostrado muchos historiadores, esta clausura no era un régimen tan estricto¹⁷.

La vida conventual femenina en la Real Audiencia de Quito, entre los siglos XVI-XVIII, se ciñó bastante a los tópicos de la clausura de la Monarquía Hispánica que conocemos a través de la documentación y de las vidas de las monjas. Incumpliendo las propias reglas y estatutos, las fuentes documentales permiten constatar, desde el siglo XVII, una fuerte relajación en el uso de los espacios conventuales, especialmente en los locutorios y porterías, y en la falta de decoro, tanto en la manera vestir, al usar joyas y ropas seglares, como en las celebraciones, al representar comedias y celebrar fiestas en las que las monjas interpretaban cantos profanos y danzaban, todo ello en contra de la modestia religiosa. Esta relajación, fuertemente arraigada en los monasterios de las distintas órdenes, no desaparecería hasta la segunda mitad del siglo XIX, pese a las constantes prohibiciones episcopales.

En los monasterios quiteños, al igual que sucedía en el resto de territorios, sus religiosas eran fiel reflejo de la sociedad en la que se asentaban, reproduciendo su orden jerárquico, el poder de las élites y la exclusividad racial¹⁸. Por ello, entre sus muros había mujeres con una sincera vocación religiosa, junto a otras que, sin optar por la vida religiosa, se recogían en ellos, tales como mujeres que se habían visto forzadas por sus familias a enclaustrarse, mujeres que huían de matrimonios no deseados, huérfanas, expósitas, hijas ilegítimas o naturales, recogidas, pupilas, educandas, viudas y separadas. Las monjas, según su estatuto, podían ser de velo negro o profesas solemnes¹⁹, de medio velo o velo blanco²⁰, novicias²¹ y legas²², junto a las que vivían estas viudas, damas, niñas y criadas. Esta falta de homogeneidad hizo que no se lograra imponer una disciplina acorde a las reglas de las distintas órdenes, por lo que la relajación fue algo bastante común²³. Frente a la contemplación y la oración, algunas monjas dejaron de ser espejos de virtudes, viéndose envueltas en escándalos, puesto que

¹⁶ MUÑOZ JIMÉNEZ (1993): 37-56.

¹⁷ Para esta idea en Quito (Ecuador), véase PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584.

¹⁸ KENNEDY TROYA (1999): 7; PÉREZ MORERA (2005A): 327-389; PÉREZ MORERA (2005B): 159-188 y RAMÍREZ MONTES (1995): 565-572.

¹⁹ Mujeres obligadas a cumplir todos los requisitos marcados en la Regla monástica y a observar una estricta clausura.

²⁰ Mujeres que vivían fuera de la clausura, generalmente en habitaciones adyacentes al claustro o la iglesia, y que no estaban obligadas al rezo completo de las horas ni a la clausura estricta.

²¹ Mujeres que estaban preparándose para profesar como monjas de velo negro, bajo la tutela de la Maestra de novicias, viviendo en el interior de la clausura.

²² Mujeres que hacían los oficios serviles y domésticos, con votos menores.

²³ Acerca de los problemas disciplinarios de los monasterios femeninos quiteños, véase LONDOÑO LÓPEZ (1999): 155-202; PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287 y SALGADO (2007): 56 y 57.

no guardaban la clausura reglamentaria. Las tertulias y los comadreos convirtieron a esta población femenina en un semillero de chismes y habladurías. Así, las monjas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Pasto (Colombia) con demasiada frecuencia “daban al César lo que era de Dios”, por lo que en 1595, tan solo siete años después de su fundación, el Obispo de Quito, fray Luis López de Solís, tuvo que enviar a dos monjas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), como priora y vicaria, para su reforma²⁴.

Sirva de ejemplo lo que acontecía en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), fundado en 1577 y el más importante de la ciudad, que incumpliendo sus propios estatutos, rubricados por el Obispo fray Francisco de Sotomayor²⁵, en 1635 ya no era un monasterio de estricta observancia, puesto que cada profesa tenía una o dos criadas que salían libremente a la calle, a sus casas, llevando y trayendo noticias, además de los pedidos que las madres de familia enviaban a sus hijas para satisfacer sus antojos. De igual manera, entraban en el monasterio los familiares de las monjas sin necesidad de permiso, de modo que venía a ser una especie de internado, con ciertas observancias que no rompían los nexos familiares, pese a que estaban en oposición al concepto de clausura. Las religiosas llegaban incluso a salir del monasterio para pasar la noche en la casa familiar, prolongándose muchas veces estas estancias por uno o más días²⁶. Esta situación parece que se mantuvo en el tiempo, puesto que en 1720, el Obispo Luis Francisco Romero, al visitar los monasterios femeninos quiteños, pudo comprobar cómo en el de la Inmaculada Concepción convivían ciento cincuenta monjas y quinientas criadas que entraban y salían a cualquier hora del día y hasta muy entrada la noche. El Obispo quiso poner orden, pero se encontró con la oposición de la población. Como consecuencia de ello, algunas monjas salieron airadas del monasterio

²⁴ JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965): 52.

²⁵ Según Monseñor Cadena y Almeida estos estatutos fueron rubricados el quince de junio de 1728, pero la fecha es errónea, puesto que fray Francisco de Sotomayor fue obispo de Quito desde el dieciocho de diciembre de 1623 al cinco de junio de 1628, cuando fue transferido al arzobispado de Charcas. En los puntos cuatro y cinco de estos estatutos se hacía alusión a las puertas: “porque en el estado monacal una de las cosas más importantes es la clausura y en esta conformidad las Reglas permiten las puertas que salen fuera de los claustros solo para aquellas cosas que no puedan entrar ni salir por el torno precisamente son necesarios para el convento y no para conversaciones, ordenamos y mandamos en virtud de santa obediencia y so pena de excomunión mayor que ninguna religiosa las tenga ni reciba visitas, ni comunique por la puerta Reglar ni de la obra; sino sola la Madre Abadesa, Vicaria y Oficiales de las dichas puertas. Las obreras en la puerta de la obra, en lo tocante a ella, y cosas sobredichas y permitimos que las dichas oficiales Porterías puedan expedir los negocios que les toquen a ellas, y así mandamos que tengan las dichas puertas emparejadas del modo y orden que manda la Regla”. Transcripción del folio ochenta y dos de los documentos tomados del Libro de la Fundación del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), que reposa en su propio Archivo. Recogido en CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): 217.

²⁶ DESCALZI (1981): 334 y 335.

y se refugiaron en casa de sus parientes²⁷. Este escenario parece que no cambió hasta el siglo XIX. En el informe de la visita al monasterio, fechado el treinta y uno de mayo de 1883, en su punto séptimo se hace constar que “ni religiosas ni seglares escriben ni reciben cartas de los de fuera sin licencia ni conocimiento de la Prelada”²⁸.

Este monasterio, gracias al alto estrato social de las concepcionistas franciscanas, se convirtió en el centro de la élite religiosa femenina de la Real Audiencia, lo que provocó que su población creciese desmesuradamente, sobre todo, en el siglo XVIII. En 1583, entre monjas, novicias y servidumbre, habitaban el monasterio casi cien personas²⁹. En 1603 había más de noventa monjas de velo sin las legas³⁰. Hacia 1605, debía haber “más de ciento treinta monjas de velo, treinta novicias y niñas, cien donadas y trece monjas depositadas de un convento de Popayán y de Santa Clara de esta ciudad y que van entrando cada día otras mujeres, las cuales con sus camas, cujas y ajuares, no caben en el convento”³¹. En 1613 se dice que había más de noventa religiosas, más las donadas³² y un años después, en 1614, cuando las monjas quisieron agrandar el monasterio con unos edificios colindantes, había más de cien monjas de coro, otras tantas legas y más de treinta niñas hijas de lo más principal de la ciudad³³. En 1617 había cien monjas de velo más otras tantas legas y donadas³⁴. En 1621 había casi ciento cincuenta monjas de velo y coro³⁵. En 1622 ya eran trescientas habitantes³⁶ y en torno al año 1650, según se contiene en la *Descripción y relación del Estado*

²⁷ BARRERA (2010): 17.

²⁸ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50. No hay números de legajos y referencias más específicas porque el archivo no está catalogado.

²⁹ NAVARRO (2006C): 147.

³⁰ AGI. ES.41091.AGI/23.12.5.25.4//QUITO,84,N.75. *El convento de la Concepción Real de Quito pide una merced y renta*. 23/03/1603. Navarro cifra la población del monasterio, a comienzos del siglo XVII, en más de doscientas personas, entre monjas y criadas, pero no cita la fuente documental. NAVARRO (2006C): 148.

³¹ Así se contiene en el primer punto de los *Interrogatorios sobre el pleito con Pedro de Vera y las Casas Reales*, conservado en el Archivo del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador). Recogido en NAVARRO (2006C): 154. Navarro no aporta la fecha del documento, pero debe ser posterior a 1605, fecha en la que las monjas pidieron al Rey las antiguas Casas Reales para ampliar el monasterio. Estas casas habían sido desocupadas por la Audiencia después de la revolución de las Alcabalas, por lo que el Rey accedió a la concesión. Sin embargo, la Audiencia, para evitar que las monjas extendieran sus dominios sobre las Casas Reales, las vendió a Pedro Ponce de León y Castillejo, el cual, a su vez, las traspasó a Pedro de Vera. Ante este hecho, las monjas pidieron declarar nula esta venta, así como la entrega del inmueble, tal como se contiene en el documento citado.

³² AGI. ES.41091.AGI/23.12.5.25.6//QUITO,86,N.37. *Las monjas de la Concepción piden una limosna*. 29/07/1613.

³³ AGI. ES.41091.AGI/23.12.5.25.6//QUITO,86,N.47. *El convento de la Concepción de Quito pide agrandar el convento*. 13/04/1614.

³⁴ AGI. ES.41091.AGI/23.12.5.25.7//QUITO,87,N.7. *Petición de las monjas de la Concepción de Quito*. 08/04/1617.

³⁵ AGI. ES.41091.AGI/23.12.5.25.7//QUITO,87,N.35. *Petición de las monjas de la Concepción de Quito*. 22/04/1621.

³⁶ CADENA Y ALMEIDA (1993): 315-332.

*eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito...*³⁷ escrita por Diego Rodríguez Docampo, en el monasterio había “monjas de velo y coro hasta 120, y donadas y niñas que se crían en el convento y otras sirvientas, 180 más o menos”. Pasado un siglo, en 1745, había ya más de mil mujeres, entre monjas y seglares, con graves problemas de abastecimiento de agua³⁸. A finales del siglo, “las monjas son más de cien, pero las criadas y siervas son más de mil trescientas, ya que cada religiosa tiene cinco, seis, ocho, diez y aun no pocas mantienen doce. Todas son muchachas jovencitas indias, pocas son las mestizas y muy pocas las esclavas negras. Todas ellas son mantenidas en alimento y vestido, bien tratadas, para que trabajen en encajes de seda, de esmalte y mil otras cositas que luego las monjas hacen vender en la ciudad, mandando la mayor parte a Lima, a Panamá, Guayaquil y a otras partes”³⁹. En este sentido, parece que no surtió mucho efecto la Real Cédula dirigida en 1601 al Obispo de Quito acerca de la reforma de las monjas donadas, por la que se le ordenaba que se reformasen y consumiesen las monjas donadas del Monasterio de la Inmaculada Concepción conforme fuesen muriendo, y que no se recibiesen nuevas hasta que quedase sólo el número necesario para el servicio del monasterio⁴⁰.

Esta población no habitaba un monasterio al uso, sino que cada monja había construido, con sus recursos, su propia celda y, por lo tanto, no existía una unidad arquitectónica. Las monjas vivían en estas celdas, con sus criadas, siendo de su propiedad⁴¹. En 1870 esta situación cambió por obligación del Obispo José María Riofrío y Valdivieso quien ordenó derribar aquellas celdas, que funcionaban como casa particulares, para establecer una vida de comunidad, es decir, un dormitorio común con cancelos individuales que llevaban cortinas en lugar de puertas⁴².

La falta de compostura no fue un problema exclusivo del monasterio concepcionista quiteño, sino que los demás claustros de la Real Audiencia también necesitaron de ella. Pese a ello, los obispos no se atrevieron a hacer nada, por temor a

³⁷ Recogido en JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965): 51 y NAVARRO (2006C): 148.

³⁸ PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584.

³⁹ CICALA (1771, ed. 1994): 190. Cicala hace una descripción llena de interesantes datos descriptivos e históricos de todas las comarcas, ciudades y pueblos comprendidos en lo que fuera la jurisdicción de la antigua Provincia Jesuítica de Quito, que fecha en Viterbo en 1771.

⁴⁰ AGI. ES.41091.AGI/23.12.3.12//QUITO,209.L.1.,135R. *Sobre reforma de las monjas donadas*. 16/03/1601.

⁴¹ En este sentido, Navarro nos dice que estas celdas eran de dominio particular, reconocido por la autoridad civil y eclesiástica, pero las monjas no podían ceder, vender ni regalar sus celdas sin permiso del Ordinario. NAVARRO (2006C): 157 y 159.

⁴² NAVARRO (2006C): 160. Navarro fecha esta obligación del Obispo José María Riofrío y Valdivieso en 1870, pero éste fue Obispo de Quito entre 1861 y 1867.

las monjas y, especialmente, a la población, puesto que tomaría parte por ellas, tanto por los lazos de familia y de amistad, como porque se atacaba una costumbre vuelta ya familiar, entendida como inofensiva y hasta conveniente para los visitantes y allegados a cada monasterio. De este modo, los locutorios o parlatorios de los monasterios se convirtieron en los espacios donde las monjas interrumpían, temporalmente, su muerte para el mundo, al conversar y relacionarse con el mundo secular, forjando relaciones con los que vivían en el siglo⁴³. A pesar de que en los estatutos del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), rubricados por el Obispo fray Francisco de Sotomayor, se ordenó, en su punto decimosegundo, que se castigase a las hermanas que fueran sin licencia al locutorio⁴⁴:

“la portería se abría al amanecer y no se cerraba hasta las diez de la noche; y durante ese tiempo era incesante el entrar y salir de todas las quinientas criadas [...] por locutorio tenían las monjas una sala espaciosa, donde, sin rejas ni velos, recibían visitas á cualquier hora del día; las tertulias eran prolongadas y los concurrentes todos cuantos querían”⁴⁵.

En 1722, el Obispo Luis Francisco Romero se quejaba de la falta de rejas en los monasterios quiteños de La Inmaculada Concepción y Santa Clara, ya que quien iba a verlas “lo hacía con tal inmediatez que no se permitiera entre los seculares del íntimo parentesco”⁴⁶. El Prelado mandó hacer locutorios en los monasterios con doble reja y elegir tan solo veinticuatro criadas de edad competente por claustro, disposiciones que, algunas monjas, no aceptaron dócilmente⁴⁷. El problema parece que no solucionó, pese

⁴³ BURNS (2008): 133-137; MURIEL (2005): 19-27 y PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287.

⁴⁴ Además, en su punto séptimo se ordenó que: “ninguna religiosa tenga conversación ni visitas por el Coro bajo ni alto, ni por los confesionarios, ni por el mirador, ni hagan señas por el y solo en los lugares sobredichos se acuda al ministerio para que son dedicados y lo cumplan en virtud de santa obediencia y so pena de excomunión mayor”. *Libro de la Fundación del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito* (Ecuador), folio ochenta y dos. Recogido en CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): 219. Según Monseñor Cadena y Almeida estos estatutos fueron rubricados el quince de junio de 1728, pero, como ya hemos anotado anteriormente, la fecha es errónea, puesto que fray Francisco de Sotomayor fue obispo de Quito desde el dieciocho de diciembre de 1623 al cinco de junio de 1628.

⁴⁵ GONZÁLEZ SUÁREZ (1970): 954.

⁴⁶ PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584 y PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287.

⁴⁷ Algunas monjas se fugaron del Monasterio de la Inmaculada Concepción el día que el Obispo visitó el claustro. Estas monjas, capturadas y devueltas a su monasterio, expusieron que querían tener más criadas y locutorios sin rejas. Como penitencia, a modo de sentencia ejemplarizante, las once concepcionistas franciscanas que huyeron tuvieron severas penas, censura y excomunión. Se les declaró inhábiles para toda su vida de voto activo y pasivo; se les inhabilitó para el oficio de preladas, definidoras, porterías, ni otras, pudiendo desarrollar únicamente trabajos manuales y de servicio y fueron despojadas del velo negro, volviendo durante un año al noviciado, asistiendo a todos los actos propios de las novicias. Se sentarían en los últimos lugares de la comunidad. Ayunarían tres días por semana durante aquel año y los viernes estarían a pan y agua, entrando en el refectorio cuando ya estuviese allí toda la comunidad y de rodillas dirían su culpa, rezando un salmo de Miserere. Todo ello lo harían bajo pena de pecado mortal y si no lo cumplían se les agravarían las penas. Al resto de las monjas se les aconsejaba que no fomentasen ni auxiliasen las quejas de las recién profesas. PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584.

a las constantes recomendaciones, puesto que en la visita secreta realizada al Monasterio de la Inmaculada Concepción de Pasto (Colombia) el diecisiete de enero de 1821, se pudo advertir que la comunidad había contravenido su regla, al tener el locutorio abierto:

“y continuandose las visitas, en los tiempos de Adviento, Quaresma y Comuniones de regla; lo que absolutamente esta proivido; y ruega, que se mande Observar, como tambien el que las Religiosas, se presenten a las Visitas, con aquella modestia y Compostura que esta Ordenada p.r la regla, cuviertas el rostro con su Velo, y por lo menos con una Mantilla, y no con el descaro y desvergüenza, que lo practican, profanando el Santo Avito, con vestuario de colores proividos, y tocas exquisitas”⁴⁸.

Parece que esta situación no cambiaría hasta finales del siglo XIX. En el informe realizado el treinta y uno de mayo de 1883 de la visita al Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), en su punto dos ya se hace constar que “hay dos locutorios con dos rejas de madera, distante una de otra una vara; además las rejas interiores tienen un velo, y los huecos de estas rejas no dan entrada ni á la mano”⁴⁹.

A pesar de que desde las jerarquías eclesiásticas se cuidó el tipo de interacción que podía darse en los locutorios, haciendo todo lo posible por evitar los peligros de la penetración del mundo externo en ellos, hubo excesiva familiaridad con las visitas, por lo que éste acabó introduciéndose. Así, en el Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador), la seglar Ignacia Echegaray organizaba bailes y fiestas a las que asistían algunas autoridades, sin que nadie, prácticamente, pudiera impedirselo. Esta mujer mantenía su casa en la ciudad, por lo que salía del monasterio y entraba, después de pasar fuera algunos días, siempre que quería. Su alta posición económica y social hizo que no se sometiese a la autoridad del Obispo José Carrión y Marfil, rompiendo reiteradamente la clausura y contraviniendo la Real Cédula de 1764. Pese a las amonestaciones del obispo a la abadesa, esta situación continuó, llegándose a celebrar incluso fiestas, con el *baile del puro*⁵⁰, en las que participaban autoridades civiles, como el gobernador intendente de la ciudad, junto al alcalde ordinario, algunos sacerdotes, seglares y varias religiosas, entre ellas, la abadesa. Las religiosas bebían y bailaban con los hombres, depuesto el hábito monástico, en traje de mujeres particulares. Como resultado de estos sucesos, el obispo pidió que en el monasterio se pusiesen rejas y

⁴⁸ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 49.

⁴⁹ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

⁵⁰ Se trata de un baile en el que la pareja danzaba con los brazos entrecruzados, mientras que con los libres sostenían botellas de aguardiente que iban bebiendo hasta caer.

tornos, y una sola puerta reservada por donde entrase lo necesario para las religiosas⁵¹ [fig. 5, 6, 7 y 8].



Fig. 5: Cuenca, Monasterio de la Asunción, San José y Santo Ángel Custodio. Puerta reglar. Fig. 6: Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Locutorio.



Fig. 7: Quito, Monasterio de Santa Clara. Puerta reglar. Fig. 8: Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Puerta reglar y torno.

Las monjas, por imitación de las mujeres del siglo, faltaron al decoro en su vestir, ornando sus hábitos con diversas joyas, cuyas telas tampoco fueron siempre burdas⁵², a pesar de que así lo dictasen las Reglas [fig. 9 y 10]. Prueba de ello, son los estatutos del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), aprobados

⁵¹ KENNEDY TROYA (1999): 14; PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584 y PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287.

⁵² A este respecto véanse ARBETETA MIRA (2010B): 125-142; MOYA VALGAÑÓN (2007): 38-55; SALAZAR SIMARRO (2001): 161-179; SALAZAR SIMARRO (2005): 645-665 y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2010): 75-88.

por el Obispo fray Francisco de Sotomayor, entre 1623 y 1628, en los que se prohibían las profanidades en el vestir:

“Así mismo aunque el hábito no hace a la monja, con todo, porque el hábito y galas- es bien que cada uno en su estado guarde el que profesa y lo ordenan sus constituciones, y que con su observancia se edifique el pueblo y se evite la profanidad y vanidad que son tan indecentes para el estado religioso, ordenamos y mandamos a las dichas monjas reformen los tocados que traen quitando los encarrujados de las frentisillas y toda la galantería. Y así mismo los pendientes con borlas encarnadas de los salterios y sobre todo, otro cualquier color que no sea negro, pardo, o morado o azul. Y así mismo las imágenes broches de oro con esmeraldas y otras piedras engastadas porque no es bien que lo que se instituyó para devoción mortificación sea para profanidad y vanidad. Lo cual cumplan en virtud de santa obediencia y so pena de excomunión mayor; y dámosles Veinte días para la reformatión de los dichos tocados, sobretocas, salterios e imágenes”⁵³.



Fig. 9: Anónimo. *Retrato de la Madre de San Lorenzo*. S. XIX. Óleo sobre lienzo, 74 x 65 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fig. 10: Anónimo. *Retrato de la Madre María de la Encarnación Regalado*. S. XIX. Óleo sobre lienzo, 65 x 50,5 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Contra ello, en las Constituciones de las Religiosas de la Orden de la Purísima e Inmaculada Concepción de la Virgen María, en su capítulo cuarto, al referir “*De los Habitros y Vestidos de las Religiosas*”, se señalaba como la honestidad debía ser su principal característica⁵⁴, prohibiéndose, además, el uso de ropas seglares:

⁵³ Transcripción del folio ochenta y dos del Libro de la Fundación del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), que reposa en su propio archivo. Recogido en CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): 216.

⁵⁴ “Pongan gran cuidado las Religiosas en que el ornato exterior sea muy compuesto y honesto, de manera que a todos los que las vieren provoquen a devocion. Para la cual, ordenamos, que todas se vistan de una

“Mandamos que la Abadesa pena de privación de su Oficio, no consienta que las Religiosas se disfracen con trajes de seglares, para hacer comedias, autos ó entremeses, aunque sea a lo divino, ni consienta que los seglares representen en su Yglesia ó en otra parte del Monasterio.

Proibimos que las Religiosas en los locutorios toquen arpas, guitarras u otros instrumentos cantando cantares profanos, ni baylen, ni danzen aunque sea con sus hábitos por ser esto contra la modestia religiosa”⁵⁵.

Estas prohibiciones son de especial interés, puesto que a través de ellas se tiene noticia de ciertas actividades claustrales, tales como las escenificaciones teatrales en las que las monjas se disfrazaban con ropas seglares. También nos permiten conocer que, era bastante habitual, que las monjas tocasen instrumentos, cantasen y bailasen en los locutorios.

En relación a la estricta observancia y, por lo tanto, como recuerdo de las más principales obligaciones de las monjas, así como para su aliento y estímulo, fue habitual la presencia en los monasterios de representaciones artísticas de carácter alegórico y ejemplarizante que, con un lenguaje simbólico y teológico, mostraban a las monjas el modelo de conducta a seguir⁵⁶. En las clausuras de la Real Audiencia de Quito encontramos varias de estas alegorías de la vida religiosa, como muestra de la mortificación de los sentidos y del espíritu. Una de estas imágenes es la *Religiosa mortificada* (S. XVIII) del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador) que, en la búsqueda de la perfección a la que aspiraba la vida conventual,

suerte de estameña conforme a la Regla, y los hábitos serán uniformes, sin género de curiosidad. Proibimos rigurosamente que ninguna se vista de picote u otra tela curiosa y profana. La Abadesa que lo consintiere sea privada de su Oficio y la Religiosa que lo trajere, de voz activa y pasiva por dos años y no podrán ir al Locutorio hasta que se quiten el hábito. [...] Los hábitos tendrán poco ruedo y anchura, y de ninguna manera arrastren ni tengan falda. Las bocamangas del hábito no sean de punta ni tendrán de ancho sino una tercia ó media vara. Los mantos estarán un palmo levantados del suelo.

No se permite que los velos negros sean de seda; las tocas serán de lino, beatilla o lienzo sin color, goma ó almidon alguno, lisas y llanas de manera que cubran todo el cabello y lleguen por delante por lo menos hasta los pechos, y la cuerda será cáñamo o de lana. Al cuello solo se les permite traer una vuelta de Rosario, por la devocion a la Virgen Maria nuestra Señora. No se les permite traer joyas o sortijas ni cosa de oro o plata, ni aderezo ninguno en el rostro y la religiosa que quebrantare esta Constitucion, por la primera vez hará la penitencia de pan y agua; la segunda no podrá ir al Locutorio por dos meses y siendo incorregible no irá por un año.

El calzado sea el prescripto por la Regla y la Religiosa que en esto usare profanidad, sea privada de voz activa y pasiva por dos años y no podrá ir al Locutorio por seis meses”.

ACMQ. Sección Conceptas. Caja 45. *Constituciones De las Religiosas de la Orden de la Purisima e inmaculada Concepcion de la Virgen Maria sujetas a la Orden de N. Padre S. Francisco.*

⁵⁵ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 45. *Constituciones De las Religiosas de la Orden de la Purisima e inmaculada Concepcion de la Virgen Maria sujetas a la Orden de N. Padre S. Francisco.*

⁵⁶ ARIAS MARTÍNEZ (2001): 92 y 93.

invitaba a las monjas a seguir a Cristo mediante prácticas de ascetismo riguroso y meditación intensa⁵⁷ [fig. 11].



Fig. 11: Anónimo. *Religiosa mortificada*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada. Sala de Profundis. Fig. 12: Anónimo. *Vida y muerte de una concepcionista*. S. XVIII. Acuarela sobre papel, 42,5 x 30 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción [procedencia desconocida].

La esposa de la Cruz está crucificada para el mundo y éste está crucificado para ella: “el mundo es cruz para mí y yo cruz al mundo soy: porque muerta vivo a aquél, que por mí la vida dio”⁵⁸. Manuel de Espinosa en *La religiosa mortificada* (1799) explica que:

“Esta Religiosa, que buscó la cruz de su esposo, y en ellas todas sus delicias; que apartó su vista de las vanidades del mundo; que inclinó sus oídos á la voz de la inspiracion divina; que puso una puerta de circunstancia en sus labios para no hablar las palabras de la tierra; que mostró en su diestra la antorcha del buen exemplo; que crucificó su carne, y no quiso arrancar los clavos en el tiempo de esta mortal vida; que mortificó y avasalló con las armas de la virtud de Dios sus pasiones; que puso grillos en sus pies, para que cautivo el cuerpo, pudiera corre su corazon, dilatado ya el camino de los mandamientos de Dios y el de su sagrado instituto; que holló, despreció el mundo, que no quiso tener comercio con él, ni quedarse con alguna reliquia suya; que se contó como que el mundo

⁵⁷ Acerca de esta representación, véase PEÑA MARTÍN (2013): 181-197.

⁵⁸ Epigrama del emblema decimoséptimo del *Camino Real de la Cruz*.

había acabado para ella, y ella para el mundo: esta Religiosa, digo, puede asegurar que su corazón descansa en paz”⁵⁹.

Estas palabras se pueden poner en relación con la representación de la *Vida y muerte de una concepcionista*⁶⁰ (S. XVIII) del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), puesto que la monja al morir será juzgada y gloriosa o condenada para siempre quedará [fig. 12]. Si su vida ha sido virtuosa, quedará gloriosa. Para ello ha de haber practicado la humildad, caridad, providencia, fortaleza, obediencia, prudencia, vigilancia y el culto activo. Estas virtudes se encuentran en el lienzo de *La Virgen Inmaculada y las Virtudes* (S. XVIII) del Museo de Arte Religioso de Riobamba (Ecuador) [fig. 13, 14 y 15].



Fig. 13: Anónimo. *La Virgen Inmaculada y las Virtudes*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Riobamba, Museo de Arte Religioso.

⁵⁹ DE ESPINOSA (1799): 85 y 86.

⁶⁰ KENNEDY TROYA (2002B): 108-127 y ORTIZ BATALLAS (2014I): 409.



Fig. 14 y 15: Anónimo. *Virtudes* (detalles de *La Virgen Inmaculada y las Virtudes*). S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Riobamba, Museo de Arte Religioso.

A pesar de la relajación imperante en la Real Audiencia, no existía un mes donde no se hiciesen solemnes procesiones por las calles o se rezase una novena o se practicasen ritos en cada una de sus iglesias. La vida cotidiana se desarrollaba entre las obligaciones religiosas y los escándalos que en los conventos y monasterios se suscitaban⁶¹.

II.2. Monasterios de la Real Audiencia de Quito

Los monasterios virreinales objeto de estudio en esta tesis doctoral son diez, pertenecientes a cuatro órdenes religiosas: concepcionistas franciscanas, dominicas, clarisas y carmelitas descalzas.

La fundación del primer claustro femenino en la Real Audiencia de Quito tuvo lugar el trece de enero de 1577, cuando se instauró el Monasterio de la Limpia Concepción o Concepción la Real de Quito (Ecuador)⁶², hoy conocido como Monasterio de la Inmaculada Concepción, que será el nombre que utilizaremos a lo largo de este estudio para referirnos a él [fig. 16 y 17]. El quince de enero de 1577 el Cabildo comunicó su fundación al Rey:

⁶¹ DESCALZI (1981): 28 y 29.

⁶² CADENA Y ALMEIDA (1993): 315-332; CICALA (1994): 190; DESCALZI (1978): 268 y 337; GONZÁLEZ SUÁREZ (1970): 165-168; JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965A): 193 y 194; JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965B): 9, 51 y 52; LA ORDEN MIRACLE (1950): 37 y 38; LONDOÑO LÓPEZ (1999): 155-202; NAVARRO (2007): 142-172; PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584; PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287; SALGADO (2007): 59; VARGAS (1972): 177-198; VARGAS (1977): 190-193; VARGAS (1978): 118-120; VARGAS (1982): 49-51; VARGAS (2005): 175-192 y ZAYAS Y ARANCIBIA (1990): 589-604.

“dos días ha entraron trece monjas: once doncellas y dos viudas, mujeres principales y todas hijas de buenos padres, con mucho contento de esta tierra por ver comenzado un remedio de doncellas pobres y puerta abierta para que en esta casa se alabe y sirva a Dios”⁶³.



Fig. 16: Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Fig. 17: Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Claustro.

La fundadora y primera abadesa fue María de Taboada (sor María de Jesús), a quien acompañaron Catalina Rodríguez (sor Catalina de la Concepción), Francisca Jaramillo (sor Francisca de los Ángeles), María de Torres (sor María de San Juan), Aldonza de Castañeda (sor Ana de la Cruz), Lucía Jaramillo (sor Lucía de la Concepción) y María Rodríguez (sor María de la Encarnación). Las religiosas vistieron el hábito el trece de enero de 1577 y el veinticinco de ese mismo mes profesaron. Con ellas entraron Juana de Castañeda⁶⁴ (sor Juana de Jesús), Magdalena de Valenzuela⁶⁵ (sor Magdalena de Jesús), Juliana de Arce⁶⁶ (sor Juliana de Santa Cruz), Mariana de Torres⁶⁷ (sor Mariana de Jesús) y Leonor Tamayo⁶⁸ (sor Leonor de la Trinidad), que no

⁶³ AGI 76-6-1.- VG. Col. 4ª serie, vol. I. Recogido en VARGAS (2005): 177. En la Relación de Quito de fecha 23 de enero de 1577, Domingo de Orive, informa que: “están dentro de la ciudad 4 monasterios de frailes de las Ordenes ya dichas y uno de monjas que por orden del Presidente de la Real Audiencia y este Cabildo se ha fundado ahora, cuyo sitio y edificio es el mejor y más principal que hay en este reino y en ese hay pocos mejores. Ha sido una obra muy necesaria y que Nuestro Señor será mejor servido por el remedio que en él tendrán / muchas doncellas principales, hijas de personas que han servido a Vuestra Majestad en este reino. Hicieron principio 11 doncellas vírgenes que tomaron hábito y entraron en el domingo 13 de este mes de enero y 2 viudas, que la una sirve de cabeza, todas personas principales que ha sido cosa de mucha devoción y contento para toda esta tierra ver una obra tan santa y virtuosa acabada con tanta presteza y cuidado”. PONCE LEIVA (1991).

⁶⁴ Profesó el nueve de febrero de 1577. VARGAS (2005): 180.

⁶⁵ Profesó el once de noviembre de 1578. VARGAS (2005): 181.

⁶⁶ Profesó el dos de abril de 1579. VARGAS (2005): 181.

⁶⁷ Profesó el veintitrés de septiembre de 1579. VARGAS (2005): 181.

profesaron ese día por no tener la edad canónica, pero que lo harían haciendo al cumplir los años necesarios para ello⁶⁹.

Gracias al alto estrato social de las concepcionistas franciscanas quiteñas no faltaron las vocaciones en el monasterio⁷⁰, que pudo actuar como madre del resto de monasterios de la Orden en la Real Audiencia. En 1588 tuvo lugar la fundación del Monasterio de la Inmaculada Concepción de San Juan de Pasto (Colombia)⁷¹, con el fin de recoger a las hijas de conquistadores pobres, ya que con lo que sus padres les habían dejado no podían casarse ni sustentarse en sus casas. En este monasterio, la pobreza, desde su misma fundación, estaría siempre presente [fig. 18].



Fig. 18. San Juan de Pasto, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

El veinticinco de agosto de 1596 el Obispo fray Luis López de Solís aprobó la fundación del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador)⁷², aunque no sería hasta el veinticuatro de marzo de 1597⁷³ cuando se trasladasen las cuatro

⁶⁸ Profesó el nueve de julio de 1581. VARGAS (2005): 181.

⁶⁹ Así se recoge en el *Libro de las profesiones de las monjas de este convento de Nuestra Señora de la Concepción de esta ciudad de Quito, el cual mandó hacer el ilustrísimo y reverendísimo señor don fray Luis López de Solís, obispo de esta ciudad en veinte y tres de julio. Año de 1594*.

⁷⁰ En el año 1612 habitaban en el monasterio noventa monjas, treinta donadas y sesenta niñas que iban para monjas. PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584.

⁷¹ GONZÁLEZ SUÁREZ (1970): 290-292; JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965B): 9 y 52; LONDOÑO LÓPEZ (1999): 155-202; ORTIZ S. (1949); PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584 y PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287.

⁷² CAILLAVET (1999): 381-396; GONZÁLEZ SUÁREZ (1970): 297 y 298; LONDOÑO LÓPEZ (1999): 155-202; PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584; PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287; VARGAS (1972): 456-460 y VARGAS (2005): 183, 425-427.

⁷³ Acerca de la fecha de fundación de este monasterio hay bastante confusión. Paniagua la fecha el veinticuatro de marzo de 1597 [PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584], el Padre Vargas el veintiocho de marzo [VARGAS (2005): 183, 425-427], aunque, en base a los documentos recogidos por Anda, debe

concepcionistas procedentes de Quito (Ecuador), sor María de Jesús y sor Isabel de Santa Magdalena Orozco, junto con la hermana menor sor Magdalena de Jesús. Éste sería también un monasterio pobre, lo que constituiría el eterno problema de sus abadesas⁷⁴ [fig. 19 y 20].



Fig. 19: Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves. Iglesia antigua. Fig. 20: Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves. Claustro antiguo.



Fig. 21: Cuenca, Monasterio de la Limpia Concepción. Iglesia. Fig. 22: Cuenca, Monasterio de la Limpia Concepción. Refectorio.

En 1599 se fundó el Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador)⁷⁵, para lo que se contó con tres hermanas procedentes del monasterio quiteño,

fecharse el veinticuatro de marzo [ANDA AGUIRRE (1995): 36 y 37], según consta en el acta de fundación del monasterio.

⁷⁴ Acerca de la situación económica de este monasterio, véanse ANDA AGUIRRE (1995) y PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584.

⁷⁵ DÁVILA VÁZQUEZ (1987): 16-20; GONZÁLEZ SUÁREZ (1970): 296 y 297; JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965B): 9 y 52; KENNEDY TROYA (1999); LONDOÑO LÓPEZ (1999): 155-202; MORENO DE DÁVILA (1993): 375-382; ORTIZ CRESPO (2002): 86-107; PANIAGUA PÉREZ

sor Magdalena de San Juan, como abadesa, sor Leonor de la Trinidad, como vicaria y sor Catalina del Espíritu Santo, quienes llegaron a la ciudad en la primera quincena de julio de 1599 [fig. 21 y 22].

El último de los monasterios de la Orden de la Inmaculada Concepción que se fundó en la Real Audiencia fue el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador)⁷⁶, para lo que, como en fundaciones anteriores, el veintidós de junio de 1605 “del convento de Quito fueron llevadas a Riobamba tres religiosas antiguas y algunas jóvenes nativas de la misma Riobamba que habían hecho ya su profesión”⁷⁷. Este monasterio sufrió los terremotos de 1645 y 1699, y el más devastador de 1797, por el que la ciudad quedó completamente arrasada. En 1799 la ciudad se trasladó a un nuevo emplazamiento, donde se construyó un nuevo monasterio [fig. 23 y 24].



Fig. 23: Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Fig. 24: Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Museo de Arte Religioso.

La Orden de Predicadores fue la segunda orden religiosa en asentarse en la Real Audiencia de Quito. A diferencia de las concepcionistas franciscanas, las dominicas

(1990): 563-584; PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287; REDONDO PÉREZ (1993): 367-374; VARGAS (1972): 409-415; VARGAS (2005): 389-393; VARIOS (1977A) y VARIOS (2009B).

⁷⁶ GONZÁLEZ SUÁREZ (1970): 298 y 299; JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965B): 9 y 52; LONDOÑO LÓPEZ (1999): 155-202; PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584; PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287 y RODRÍGUEZ MORENO (1986).

⁷⁷ RODRÍGUEZ MORENO (1986): 8.

solo fundaron un monasterio⁷⁸. En 1592 doña María de Siliceo, viuda del Capitán Alonso de Troya, fundó el Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador)⁷⁹. Las primeras religiosas fueron doña María de Siliceo, quien tomaría el nombre de sor María de Santa Catalina, que entró con sus dos hijas, una sobrina y cinco huérfanas, pagando de su peculio y del de sus hijas la suma de diez mil pesos oro, más dos mil ducados ordenados por el Rey. En 1594, tan solo dos años después de la fundación, había más de treinta monjas en el monasterio, once de ellas profesas, pero, la pobreza del monasterio, en 1597, exigía privaciones⁸⁰. El monasterio se asentó en la esquina suroriental de la plaza de San Francisco, en la manzana que hoy limitan las calles García Moreno, Benálcazar, Bolívar y Rocafuerte. El estado del monasterio y el número de religiosas, obligaron a abandonar este lugar⁸¹. Por ello, el ocho de mayo de 1608 la comunidad compró por remate las casas de Pedro Luis de Acosta y Ana de Paz, entre las actuales calles Flores, Espejo, Montúfar y Junín, a dos cuabras de la Plaza Mayor, a donde se trasladó el siete de julio de 1614. Esto permitió que de las más de treinta y cinco monjas, las más de ellas hijas y nietas de conquistadores y mujeres de oidores, de 1610⁸², se pasara a cerca de cien monjas en 1620⁸³. Años después compraron las casas colindantes para ampliar el monasterio, las que pertenecían a don Lorenzo de Cepeda, y que se conservan en el interior del mismo [fig. 25 y 26].

⁷⁸ En la actualidad, la Orden de Predicadores cuenta en territorio ecuatoriano con otros tres monasterios femeninos, todos ellos fundados en el siglo XX, como son el Monasterio del Santísimo Rosario en Caranqui, el Monasterio de la Sagrada Familia en San Rafael y el Monasterio de la Venerable Catalina de Jesús Herrera en Durán. Estos monasterios, por su tardía fecha de fundación, no serán objeto de estudio.

⁷⁹ AGIS. 76-6-18. *Carta de doña María de Siliceo, priora, a Felipe II fechada el 1º de diciembre de 1594*. Recogido en VARGAS (2005): 195 y 196. Acerca de este monasterio véanse CADENA Y ALMEIDA (1993): 315-332; CICALA (1994): 191; DESCALZI (1978): 306, 337 y 338; GONZÁLEZ SUÁREZ (1970): 294 y 295; JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965B): 9, 53-55; LONDOÑO LÓPEZ (1999): 155-202; NAVARRO (2007): 132-141; PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287; ROBALINO BOLLE (1993): 1-10; SALGADO (2007): 59; VARGAS (1934); VARGAS (1972): 199-218; VARGAS (1977): 322 y 323; VARGAS (1978): 120-122; VARGAS (1982): 51 y VARGAS (2005): 195-212.

⁸⁰ AGIS. 76-6-18. *Carta de doña María de Siliceo, priora, a Felipe II fechada el 2 de febrero de 1597*. Recogido en VARGAS (2005): 196 y 197.

⁸¹ La casa primitiva “demás de ser húmeda, era triste y corta y no había a donde se extender, como era notorio a toda la república y este monasterio y a los prelados de esta orden de santo Domingo”. Quito (Ecuador). Monasterio de Santa Catalina de Siena. Archivo. Recogido en VARGAS (2005): 197.

⁸² AGL. ES.41091.AGI/23.12.5.25.5//QUITO,85,N.57. *El monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito pide una merced*. 10/02/1610.

⁸³ AGL. ES.41091.AGI/23.12.5.25.7//QUITO,87,N.28. *Petición del convento de Santa Catalina de Siena de Quito*. 18/02/1620.



Fig. 25: Quito, Monasterio de Santa Catalina de Siena. Iglesia. Fig. 26: Quito, Monasterio de Santa Catalina de Siena. Interior de la Iglesia.



Fig. 27: Quito, Monasterio de Santa Clara. Iglesia.

La Orden de Santa Clara también se asentó en la Real Audiencia en el siglo XVI. El dieciocho de mayo de 1596 tuvo lugar la fundación del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador)⁸⁴, el tercer monasterio de religiosas de la ciudad [fig. 27]. Aunque la fundación se legalizó meses más tarde, según González Suárez, el diecinueve

⁸⁴ CADENA Y ALMEIDA (1993): 315-332; CICALA (1994): 191; DESCALZI (1978): 350, 353 y 354; ESCUDERO ALBORNOZ (2009): 125-145; GONZÁLEZ SUÁREZ (1970): 292-294; JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965B): 9, 55-57; LA ORDEN MIRACLE (1950): 38; LONDOÑO LÓPEZ (1999): 155-202; NAVARRO (2007): 173-203; PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287; SALGADO (2007): 59; VARGAS (1972): 219-238; VARGAS (1977): 323 y 324; VARGAS (1978): 122 y 123; VARGAS (1982): 52; VARGAS (2005): 215-232 y VARIOS (2009A).

de noviembre, una vez solucionados los problemas de orden civil y religioso, que esta fundación trajo consigo por oposición del Obispo, quien en el momento de dicha instalación no se encontraba en la ciudad⁸⁵. A lo que hay que añadir que el Rey había determinado que no se erigieran más monasterios ni conventos sin su orden. Su fundadora y primera abadesa fue doña Francisca de la Cueva⁸⁶, viuda del Capitán Juan López de Galarza, a la que acompañaron su hija, María de la Cueva, las hijas del Capitán Hernando de Ortega, Ana y Andrea de Ortega y la hija del Capitán Alonso de Cabrera, Jerónima Cabrera.

Mientras que las concepcionistas franciscanas, dominicas y clarisas se asentaron en la Real Audiencia a lo largo del siglo XVI, no sería hasta la segunda mitad del siglo XVII cuando se fundaran los monasterios de carmelitas descalzas. El Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, conocido como Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador)⁸⁷, fue fundado por el Obispo Agustín de Ugarte Saravia, por su devoción y reconocimiento a la Virgen del Carmen y a santa Teresa de Jesús, al haberle librado de un gran peligro en una travesía desde Guatemala a Perú [fig. 28 y 29].

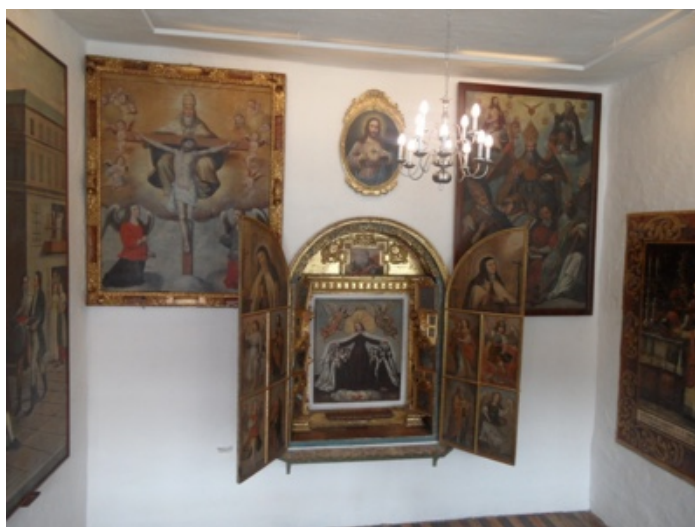


Fig. 28: Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Iglesia. Fig. 29: Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Escalera principal.

⁸⁵ La validez de esta fundación fue impugnada por el Obispo fray Luis López de Solís y tuvo que ser renovada el diecinueve de diciembre de 1596. VARGAS (2005): 217 y 218.

⁸⁶ Acerca de doña Francisca de la Cueva o la Madre Francisca de Santa Clara, quien acabó la vida santa y religiosamente en gran resignación y amor a su Dios y Señor, véase VARGAS (2005): 216 y 217.

⁸⁷ CICALA (1994): 191-193; GARCÍA VILLALBA (1979); GONZÁLEZ SUÁREZ (1970): 693-696; LA ORDEN MIRACLE (1950): 39; LARREA (1974); LONDOÑO LÓPEZ (1999): 155-202; NAVARRO (2007): 204-223; PACHECO BUSTILLOS (2000); PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287; SALGADO (2007): 60; VARGAS (1972): 239-254; VARGAS (1978): 124 y 125; VARGAS (1982): 53 y 54 y VARGAS (2005): 235-248.

A diferencia de los monasterios anteriores, fundados por mujeres, fue aquí el Obispo quien jugó un papel de impulsor y no solo de apoyo institucional. Pese a ello, Monseñor Agustín de Ugarte Saravia falleció el tres de diciembre de 1650 sin ver cumplido su anhelo, ya que la licencia para la fundación no llegaría hasta el dos de abril de 1651. No sería hasta el cuatro de febrero de 1653 cuando llegaron las tres fundadoras, procedentes del Monasterio de Lima (Perú), sor María de San Agustín, sobrina del fundador, sor Paula de Jesús María y sor Bernardina María de Jesús. Esta fundación también difiere de todas las anteriores por el hecho de que sus fundadoras ya eran monjas y no mujeres que habían de profesar, y por el origen de las mismas, Perú y no España.



Fig. 30: Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Iglesia y entrada al monasterio.

Sor Bernardina María de Jesús, fundadora del monasterio quiteño, lo sería también del Monasterio de Nuestra Señora de las Angustias y Santísima Trinidad de Latacunga (Ecuador), fundado el veintiséis de agosto de 1669. Esta segunda fundación carmelita en la Real Audiencia de Quito contó con el patronazgo del Obispo de la Peña

y Montenegro, nombrando Priora a sor Bernardina María de Jesús⁸⁸. El veinte de junio de 1698 la población de Latacunga sufrió un violento terremoto, que asoló el monasterio⁸⁹. El Obispo de Quito, Sancho de Andrade y Figueroa, ordenó que las monjas se trasladasen a Quito (Ecuador) y que se alojasen en el Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, de donde habían salido en 1669. La comunidad no volvería a Latacunga (Ecuador), sino que, en 1706, fundaría en Quito (Ecuador) el Monasterio de la Santísima Trinidad, conocido también como Carmen Moderno o Bajo⁹⁰, para diferenciarlo del Carmen Antiguo o Alto [fig. 30].



Fig. 31: Cuenca, Monasterio de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca. Iglesia. Fig. 32: Cuenca, Monasterio de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca. Refectorio.

La última fundación carmelita, en época virreinal, tendría lugar el veintiséis de junio de 1682, cuando el Obispo de la Peña y Montenegro autorizó⁹¹ la fundación del

⁸⁸ Así se recoge en la Crónica del Monasterio de Nuestra Señora de las Angustias y Santísima Trinidad de Latacunga (Ecuador), conservada en el ACBQ y reproducida en VARGAS (2005): 252.

⁸⁹ “Nuestras madres no tuvieron que lamentar desgracias personales, pero sí vino al suelo la iglesia y el convento”. Tomado de la Crónica del Monasterio de Nuestra Señora de las Angustias y Santísima Trinidad de Latacunga (Ecuador), conservada en el ACBQ y recogido en VARGAS (2005): 253.

⁹⁰ CICALA (1994): 191-193; GARCÍA VILLALBA (1979); LA ORDEN MIRACLE (1950): 39; LONDOÑO LÓPEZ (1999): 155-202; PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287; SALGADO (2007): 60; VARGAS (2007): 224-242; LUNA TOBAR (1997); VARGAS (1972): 255-268; VARGAS (1978): 125-127; VARGAS (1982): 54 y 55 y VARGAS (2005): 251-262.

⁹¹ Auto episcopal recogido en el *Índice histórico de la Diócesis de Cuenca*, p. 340. Reproducido en VARGAS (2005): 394.

Monasterio de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca (Ecuador)⁹² [fig. 31 y 32]. Las cuatro fundadoras procedentes de Quito (Ecuador), sor Catalina María de los Ángeles, sor Andrea de la Santísima Trinidad, sor Elena María de la Cruz y sor María Gertrudis de la Concepción, junto con tres novicias, llegaron a Cuenca (Ecuador) el uno de agosto de 1682, eligiendo a sor Catalina María de los Ángeles como priora⁹³.

A lo largo de los siglos XX y XXI estas cuatro órdenes han realizado nuevas fundaciones en el país, que por su datación no son objeto de estudio.

III. La Navidad en las clausuras femeninas

En el ritual claustral, la Navidad ocupaba, y aún ocupa, un lugar primordial. Este tiempo se regía por dos grandes etapas, el Adviento, como tiempo de expectación del nacimiento del Hijo de Dios, y la Pascua, que comprendía la Natividad y la Epifanía, clausurando el ciclo la festividad de La Candelaria. Sin embargo, en las clausuras femeninas la Navidad no acababa, puesto que con ella comenzaba el Misterio de la Salvación, aquello que a lo largo del año se iba a celebrar y, lo más importante, hacer vida con la Gracia de Dios⁹⁴.

La hoy desconocida vida de las clausuras femeninas se nos revela como un acervo de espiritualidad y rica vivencia de los ciclos del año litúrgico, constituyendo un todo coherente, donde aún se rastrean características de la piedad de épocas pasadas. El hecho de que las comunidades sigan viviendo, en muchos casos, en la misma construcción de la fundación y sean continuadoras de unas tradiciones seculares, hace de los monasterios unos testimonios, sin parangón, de la memoria colectiva y de la religiosidad. En ese contexto, la celebración de la Navidad originó numerosas prácticas piadosas que las comunidades conservaban con celo, como herencia de incalculable valor. Esas tradiciones, surgidas en el seno de las distintas órdenes religiosas, empapaban el vivir cotidiano, transmitiéndose de generación en generación⁹⁵, aunque el hecho de que las comunidades permaneciesen fieles a la herencia recibida no significaba que tuvieran que seguir un esquema de vida rígido, en el que las posibilidades de

⁹² LONDOÑO LÓPEZ (1999): 155-202; ORTIZ CRESPO (2002): 86-107; PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287; REDONDO (1993): 367-374; VARGAS (1972): 415-424; VARGAS (2005): 393-400; VARIOS (1977A) y VARIOS (1986).

⁹³ Esta elección, el dieciocho de octubre de 1682, fue simbólica, puesto que el Obispo Alonso de la Peña y Montenegro designó las primeras superiores del monasterio. VARGAS (2005): 397 y 398.

⁹⁴ GERMÁN ROJAS (2007): 52-56.

⁹⁵ FERNÁNDEZ GRACIA (2005): 44 y 45.

enriquecer lo recibido fueran nulas⁹⁶. Sin embargo, el inevitable paso del tiempo y, sobre todo, el Concilio Vaticano II⁹⁷, provocaron la caída en desuso y pérdida de muchas de las tradiciones navideñas. El Concilio Vaticano II hizo que muchas de las devociones y prácticas piadosas conventuales de la Navidad pasasen a ocupar un lugar más discreto o desapareciesen totalmente, al tomar mayor relevancia los cuatro domingos de Adviento y las grandes festividades del tiempo de Navidad⁹⁸, olvidando que estas prácticas formaban parte de la espiritualidad de las distintas órdenes. Así, el Franciscanismo, que apoyaba su acción apostólica en el desarrollo de la piedad popular como medio imprescindible para identificarse con el mundo de los pobres y asumir su universo simbólico, dio un nuevo significado a la representación del nacimiento de Cristo⁹⁹. Para santa Clara de Asís (1194-1253) la celebración litúrgica del nacimiento de Jesús tuvo mucha importancia, siendo su representación plástica esencial. Prueba de ello es su visión de la Nochebuena del año 1252, en la que encontrándose enferma y postrada en su lecho de San Damián, gracias a la intercesión del Niño Jesús pudo escuchar los rezos y cantos de la celebración de la Nochebuena en la Basílica de San Francisco, con la misma nitidez que si estuviera en la iglesia y ver el Nacimiento que allí se había montado¹⁰⁰.

⁹⁶ Es obvio, como afirmara el Padre Llompart, que las tradiciones populares auténticas no son momias que se pasan de generación en generación, sino una realidad viviente, que se modifica poco a poco, restando siempre un ánima o hálito de vida, que es la que permanece congelada de generación en generación. Por ello, cuando mejor se pueden estudiar las tradiciones es cuando han dejado al margen del camino de la historia unos restos acartonados o fosilizados que actúan de testigo de la evolución de la tradición [LLOMPART MORAGUES (1981): 12]. Véase también CARAMANZANA (1997): 165-167.

⁹⁷ La reforma litúrgica promovida por el Concilio Vaticano II (1962-1965) supuso una mejor organización del año litúrgico, cuyo centro es la Pascua, quitando adherencias históricas secundarias y destacando siempre la importancia del misterio de Cristo, en torno al cual se ordenan las diversas fiestas y memorias. Por lo tanto, quedaron bien definidas la centralidad de la Pascua, la principalidad del domingo sobre otras fiestas y la ordenación de los llamados “tiempos fuertes” en relación con este misterio central. Esta reforma conciliar, que pretendió que todo girase y se subordinase a lo que es central en el misterio cristiano, la muerte y resurrección de Cristo, supuso una reordenación de las devociones privadas que, con el paso del tiempo, se habían superpuesto, llegando a oscurecer el sentido de los grandes tiempos litúrgicos.

⁹⁸ GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26.

⁹⁹ Véase SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2001): 21-29.

¹⁰⁰ “En la enfermedad se acordaba bien del Cristo suyo e igualmente Cristo la visitaba en sus debilidades. En aquel momento de Navidad, cuando el mundo exulta con los ángeles por el Niño apenas nacido, todas las monjas se dirigen al oratorio para maitines, dejando sola a la Madre con su enfermedad. Y ella, que había empezado a meditar sobre el Niño Jesús y a dolerse mucho por no haber estado en el lugar del nacimiento para alabarle, dice suspirando: «Señor Dios, heme aquí sola por ti». De improviso el maravilloso concierto que se cantaba en la iglesia del santo Francisco comenzó a resonar en sus oídos. Oía a los frailes salmodiar exultantes, seguía las armonías de los cantores, percibía hasta el sonido de los órganos.

El lugar no estaba tan cerca para permitir humanamente la percepción de aquellos sonidos; la solemnidad se le había hecho sensible por la fuerza, o bien su oído había sido reforzado más allá de toda humana posibilidad. Pero, prodigio ciertamente mayor, ella fue digna de ver el pesebre del Señor.



Fig. 33: *Carmelita descalza contemplando el Belén*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Santa Teresa de Jesús (1515-1582), quien impulsó una concepción humanística de la vida conventual y de la clausura, también cuidó especialmente estas fiestas, en las que con alegría devota se cantaban coplas y villancicos y las monjas escenificaban pequeñas representaciones [fig. 33]. En este tiempo, santa Teresa, como testimoniara sor Ana de San Bartolomé, hacía muchos regocijos, dejando algunas composiciones navideñas en las que muestra su amor al Niño Jesús, como *Pastores que veláis*, *Nace el Redentor*, *Navidad*, *Ya viene el alba*, *Vertiendo sangre*, *Sangre a la tierra* y *Con los Reyes*. Además, se conservan, entre otras reliquias, el tambor y las castañuelas que

Cuando a la mañana siguiente las hijas fueron a verla, la beata Clara dijo: «Bendito sea el Señor Jesucristo que cuando vosotras me habéis abandonado él no me ha abandonado. En verdad he oído por gracias de Cristo todas las ceremonias que se han celebrado esta noche en la iglesia del santo Francisco». *Legenda Sta. Clarae Virginis* 29.

Sobre este suceso milagroso, contenido en el Proceso de canonización de santa Clara de Asís, su cuarta testigo, sor Amada de messer Martino de Cocorano o Corozano, declaró que “oyó a la dicha madonna Clara que en aquella noche de la Navidad del Señor había visto también el pesebre de nuestro Señor Jesucristo”. Recogido en OMAECHEVARRIA (1993): 87.

La séptima testigo de este Proceso, sor Balbina de messer Martín de Coccorano o Corozano, también declaró “haber escuchado a la dicha madonna Clara que en la noche de la Navidad del Señor próxima pasada había oído los maitines y los otros oficios divinos que se celebraban aquella noche en la iglesia de San Francisco como si hubiese estado presente allí. Y, así, decía a las hermanas: “Vosotras me habéis dejado aquí sola, yéndoos a la capilla para maitines, pero el Señor me ha proveído bien, al no poder yo levantarme de la cama”. Recogido en OMAECHEVARRIA (1993): 93.

usaba como testimonio de su alegría ante el misterio de Dios hecho niño [fig. 34 y 35]. De hecho, en una fiesta de Navidad tomó en sus brazos una imagen del Niño Jesús y se puso a cantar y a bailar¹⁰¹. Frente a la imagen que se tiene de santa Teresa como escritora e intelectual, existía esta otra monja en la que podemos ver las prácticas devocionales entroncando con lo que a veces se ha relegado, despectivamente, al ámbito de lo popular¹⁰².



Fig. 34: *Salterio, guitarra, bajón, arpa doble, tambor y vihuela de arco. SS. XVI y XVII. Ávila, Monasterio de la Encarnación.* Fig. 35: *Tambor utilizado por Santa Teresa en Navidad. S. XVI. Toledo, Convento de San José.*

Para el estudio de estas celebraciones en los antiguos territorios de la Real Audiencia de Quito partiremos de los testimonios materiales que éstas han dejado, siendo los más clarificadores los contenidos en las vidas de las monjas, quienes, además de recoger su vida mística hacia el camino de la perfección, las visiones y la introspección que experimentaban, plasmaron los episodios cotidianos en los que participaban activamente. Aunque se ha venido cuestionando la veracidad de estos relatos, resaltando la manipulación de los mismos, para el campo objeto de estudio se convierten en una relación de primera mano como medio de transmisión de la historia¹⁰³ y, por lo tanto, nos servirán para datar algunas de las celebraciones objeto de estudio, así como conocer su desarrollo y la participación de imágenes.

¹⁰¹ DOLZ (2010A): 105-128 y DOBADO FERNÁNDEZ (2010A): 16-18.

¹⁰² Acerca de la presencia de la religiosidad popular en santa Teresa, véase EGIDO (1983): 197-227.

¹⁰³ LAVRIN y LORETO (2002): 37.

IV. Encuadre historiográfico y metodológico

IV.1. Historiografía

La clausura femenina en la Real Audiencia de Quito carece de estudios histórico-artísticos, centrándose los escasos existentes, principalmente, en su historia institucional y económica. Aunque su importancia es innegable, no se puede circunscribir la vida de las comunidades claustrales a una serie de transacciones económicas, dotes, cuentas, pleitos, contratos de obras, etc., ni tampoco a una lista de abadesas y profesas. En este ámbito destacan las aportaciones realizadas por Paniagua Pérez, quien publicaría *Los Monasterios Concepcionistas en la Audiencia de Quito. Notas para su estudio*¹⁰⁴ en 1990 y *El monacato femenino en la Audiencia de Quito*¹⁰⁵ en 1995. En 1999, Londoño López publicó *Los monasterios femeninos en el Quito Colonial*¹⁰⁶ y Guaderman *Women's Lives in Colonial Quito: Gender, Law and Economy in Spanish America*¹⁰⁷ en 2003. Varios de los monasterios comprendidos en esta tesis cuentan con monografías y estudios específicos, pero todas estas obras, por lo general, se centran mayoritariamente en aspectos históricos y económicos, careciendo de estudios centrados en los aspectos artísticos, religiosos y cotidianos¹⁰⁸. Como excepción hemos de presentar el libro *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*¹⁰⁹

¹⁰⁴ PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584.

¹⁰⁵ PANIAGUA PÉREZ (1995A): 273-287.

¹⁰⁶ LONDOÑO LÓPEZ (1999): 155-202.

¹⁰⁷ GAUDERMAN (2003).

¹⁰⁸ Del Monasterio de la Inmaculada Concepción de San Juan de Pasto (Colombia), Ortiz publicó en 1949 *El monasterio de monjas Concepcionistas de Pasto, 1588-1650* [ORTIZ (1949)]. Acerca del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), Larrea publicó *Fundación del primer Monasterio de las Carmelitas en el Ecuador* en 1974 [LARREA (1974)] y Pacheco Bustillos *La historia del Carmen Alto* en el año 2000 [PACHECO BUSTILLOS (2000)]. Del Monasterio de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca (Ecuador), se publicó en 1986 *El Monasterio del Carmen de la Asunción* [VARIOS (1986)] y Redondo Pérez abordó *La integración de los monasterios en la vida económica de la ciudad: las Carmelitas de Cuenca (Ecuador) en el S. XVIII* en 1993 [REDONDO PÉREZ (1993): 367-374]. Sobre el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), en 1990 Jurado Noboa publicó *Profesiones en el Monasterio de Conceptas de Quito: 1595-1623* [JURADO NOBOA (1990): 56-62] y Zayas *El Monasterio Real de La Limpia Concepción de Quito y la jurisdicción franciscana* [ZAYAS Y ARANCIBIA (1990): 589-604]. Del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador), Robalino Bolle publicó en 1993 *El monasterio de Santa Catalina de Siena de la ciudad de Quito* [ROBALINO BOLLE (1993): 1-10]. Acerca del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), la hermana Luna Tobar publicó la *Historia del convento del Carmen Bajo* en 1997 [LUNA TOBAR (1997)]. El Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador) es el que más fortuna bibliográfica ha tenido, ya que Anda publicó en 1995 *Vida religiosa social y económica de las Conceptas de Loja. Siglos XVI-XIX* [ANDA AGUIRRE (1995)], Caillavet *El archivo colonial del monasterio de la Concepción de Loja (Ecuador)* en 1999 [CAILLAVET (1999): 381-396] y Arias Álvarez *La voz del Monasterio de las Conceptas de Loja. Cuatrocientos quince años de historia*¹⁰⁸ en 2012 [ARIAS ÁLVAREZ (2012)]. Del Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador), Kennedy escribió la *Historia del Monasterio de las Conceptas Cuenca 1599-1999* en 1999 [KENNEDY (1999)].

¹⁰⁹ ORTIZ BATALLAS (2014).

coordinado por Ortiz Batallas y publicado en el año 2014, en el que, además de la historia del edificio y su economía, se analiza su patrimonio artístico, solo el pictórico y escultórico, aunque agrupado por iconografías. A estos estudios, más o menos específicos, hay que sumar las obras del historiador quiteño Navarro Enríquez (1883-1965), como *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*¹¹⁰ (1950) y *El arte en la provincia de Quito*¹¹¹ (1960) en las que se contienen importantes noticias documentales de todos estos monasterios. Pese a las indiscutibles aportaciones de estas obras, todas ellas presentan un gran problema y es que Navarro Enríquez no referencia correctamente los documentos que usa, por lo que desconocemos su procedencia. El Padre Vargas (1902-1988), pionero de la Historia del Arte Ecuatoriano, recogió también noticias de todos los claustros femeninos, resultado del registro de las obras de arte religioso de Ecuador que llevó a cabo, por encargo de la Conferencia Episcopal Ecuatoriana, con el fin de realizar un inventario de los referidos objetos. De sus más de sesenta obras, destacamos el *Patrimonio artístico ecuatoriano*¹¹² publicado en 1967, reeditado en 1972 y en 2005, esta vez corregido y aumentado.

En cuanto a los objetos de interés histórico-artístico de los monasterios, algunos de sus museos monacales cuentan con publicaciones específicas, como el Museo de Arte Religioso de las Conceptas de Riobamba (Ecuador), del que Rodríguez Moreno publicó el *Museo del Convento “La Concepción”. Catálogo de su colección permanente de arte religioso*¹¹³ en 1986, una sencilla guía de mano que enumera los objetos expuestos. Acerca de la formación e historia del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador), Dávila Vázquez publicó en 1987 *El museo secreto de las Conceptas*¹¹⁴, Moreno de Dávila la *Formación del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador)*¹¹⁵ en 1993 y en el año 2009 se publicó, como obra conjunta, el *Museo de Las Conceptas. Un Testimonio Histórico*¹¹⁶. En el año 2005 Moreno de Dávila publicó, como resultado de su tesis para la obtención del título de licenciada en Museología por la Universidad del Azuay, *La colección pictórica del Museo de las Conceptas de Cuenca*¹¹⁷. En este estudio, a modo de catálogo, se describe estilística e iconográficamente cada uno de los cuadros, pero sin aportar ninguna noticia documental

¹¹⁰ NAVARRO (1950).

¹¹¹ NAVARRO (1960).

¹¹² VARGAS (1967).

¹¹³ RODRÍGUEZ MORENO (1986).

¹¹⁴ DÁVILA VÁZQUEZ (1987): 16-20.

¹¹⁵ MORENO DE DÁVILA (1993): 375-382.

¹¹⁶ VARIOS (2009).

¹¹⁷ MORENO DE DÁVILA (2005).

acerca de su autoría, contrato o llegada al monasterio. Tampoco se analizan los usos y funciones de estas obras, ni se documenta su localización previa a su exhibición en el monasterio. Por lo tanto, se trata de un estudio acerca de las obras pictóricas del Museo de las Conceptas pero realizado al margen del monasterio del que proceden. En el año 2012 Arias Álvarez publicó *La voz del Monasterio de las Conceptas de Loja. Cuatrocientos quince años de historia*¹¹⁸, en el que recogió gran parte del patrimonio del monasterio y de su museo, pero como reconoce su autor, no es un catálogo de las obras sino una presentación de las mismas a través de su iconografía.

Por otra parte, para esta tesis ha sido muy útil la fuerte tradición de estudios sobre escultura en el ámbito quiteño, la más valorada de sus artes virreinales, aunque aún quedan muchos aspectos por estudiar. Hemos partido de *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, publicada por Navarro en 1929¹¹⁹ y reeditada en 2006¹²⁰, que, como indica su título, es un libro de escultura y no solo de imaginería, por lo que se aborda el estudio de la escultura en todas sus manifestaciones y materiales, como madera, piedra, loza y cera. Este enfoque es muy interesante puesto que el resto de la bibliografía quiteña se centrará únicamente en la escultura en madera. Siguiendo la senda iniciada por Navarro, Escudero Albornoz publicó en 1992 *América y España en la escultura colonial quiteña, historia de un sincretismo*¹²¹ y en 2007 *Escultura colonial quiteña: arte y oficio*¹²², una obra en la que destaca el material gráfico aportado, obra de Cristoph Hirtz, y que, en parte, reproduce las fotografías publicadas en 1992. Su autora presenta las obras sin su carga biográfica, mostrando solo su valor estético-patrimonial libre de todo nexo externo. En 1987 Palmer publicó *Sculpture in the Kingdom of Quito*¹²³, que en 1993 sería traducido al español y publicado como *La escultura en la Audiencia de Quito*¹²⁴, aunque, lamentablemente, sin sus correspondientes fotografías, pero con un texto más amplio que el original en inglés, acortado en la primera edición por razones de espacio. Esta obra es fundamental para el estudio de la escultura quiteña, pues traza las corrientes estilísticas de la escultura religiosa en madera policromada en Quito (Ecuador) desde 1534 hasta 1830 y ofrece un nuevo punto de vista sobre la misma, defendiendo la existencia de un estilo y originalidad propios de la escultura

¹¹⁸ ARIAS ÁLVAREZ (2012).

¹¹⁹ NAVARRO (1929).

¹²⁰ NAVARRO (2006, segunda edición revisada).

¹²¹ ESCUDERO ALBORNOZ DE TERÁN (1992).

¹²² ESCUDERO ALBORNOZ (2007).

¹²³ PALMER (1987).

¹²⁴ PALMER (1993).

quiteña virreinal. Sin embargo, en las últimas décadas, parte de esta obra ha sido superada y se han cuestionado gran parte de sus atribuciones¹²⁵. A pesar de que en los últimos años se han publicado varios libros y artículos que vienen a completar el conocimiento sobre la escultura quiteña¹²⁶, aún faltan monografías con catálogos razonados sobre escultores como Bernardo de Legarda (h.1700-1773) o Manuel Chili *Caspicara* (1723-1796)¹²⁷. Para completar algunas de estas lagunas, Fernández-Salvador y Costales publicaron en el año 2007 *Arte colonial quiteño. Renovados enfoques y nuevos actores*¹²⁸, en el que ofrecen nuevos datos acerca de muchos artífices quiteños.

En todas estas publicaciones se recogen obras de muchos de los monasterios objeto de análisis, en tanto obras de arte y, por ello, solo se escogen y reproducen aquellas de especial mérito artístico. Por lo tanto, su inclusión no obedece a su pertenencia a los monasterios y, mucho menos, a sus funciones culturales. Como excepción, recogemos el artículo de Kennedy *Mujeres en los claustros: artistas, mecenas y coleccionistas*¹²⁹ publicado en el año 2002.

También se han consultado las publicaciones sobre pintura quiteña, en su mayor parte debidas a Justo Estebaranz¹³⁰, ya que hay relaciones y conexiones entre la pintura y la escultura. Tal y como se verá en algunos apartados de esta tesis, saber más de

¹²⁵ Valiñas afirma que se trata de un trabajo que “habiendo esperanzado a muchos, terminó por no satisfacer a ninguno. Un estudio breve y de escasas aportaciones que poco añadía, pese a la expectación que despertara, a la tradición de Navarro y el Padre Vargas. Sí contiene, no obstante, un aspecto bien novedoso, importante y muy digno de ser valorado: el peso que concede a la elaboración y las influencias metropolitanas, consideradas hasta entonces como anecdóticas y poco menos que pintorescas. Partiendo de esta idea, con una osadía bizarra y sobre la base de un conocimiento demasiado liviano de lo español [...] lanza la autora un conjunto de afirmaciones e hipótesis demasiado rápidas y mal sustentadas, a veces, incluso, intolerables, pero en las que se descubre, sin embargo, un cierto olfato capaz de dar buenos frutos y de enfilar la investigación de sucesivos analistas” [VALIÑAS LÓPEZ (2012): 115-131].

¹²⁶ Escudero Albornoz en *Historia y leyenda del arte quiteño. Su iconología* [ESCUDERO ALBORNOZ, Ximena. *Historia y leyenda del arte quiteño. Su iconología*. Quito (Ecuador): Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, 2009], publicado en 2009, cuyo mayor interés reside en las fotografías de las pinturas y esculturas quiteñas. En el año 2013 Valiñas López analizó “La escultura española en la Real Audiencia de Quito” [VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “La escultura española en la Real Audiencia de Quito”. En GILA MEDINA, Lázaro (Coord.). *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada (España): Universidad de Granada, 2013, pp. 389-422], planteando sus hipótesis sin el pertinente apoyo documental. En el año 2013 Justo Estebaranz estudió las fuentes grabadas de la escultura quiteña. [JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados”. En *Laboratorio de Arte*. Num. 25, (2013), pp. 455-468].

¹²⁷ En 1976 el Padre Moreno Proaño publicó un libro sobre Caspicara, más divulgativo que científico, en el que parte de las atribuciones son, a nuestro juicio, insostenibles. [MORENO PROAÑO (1976)].

¹²⁸ FERNÁNDEZ-SALVADOR y COSTALES SAMANIEGO (2007).

¹²⁹ KENNEDY (2002B): 108-127. Este artículo forma parte de una obra colectiva, *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, coordinada por Kennedy en 2002, que ofrece diversos estudios sobre diferentes aspectos del arte quiteño, poniendo de relieve la importancia de los distintos actores sociales en su conformación [KENNEDY (2002B)].

¹³⁰ JUSTO ESTEBARANZ (2011) y JUSTO ESTEBARANZ (2013).

ciertas iconografías en pintura nos ha servido para contextualizar y estudiar mejor la escultura. Aunque muchas de las publicaciones sobre la pintura quiteña nos plantean los mismos problemas que los estudios acerca de la escultura, puesto que en ellas no se abordan las funciones devocionales de las pinturas en los monasterios.

En cuanto a los Nacimientos, Belenes o Pesebres, todas las historias del arte ecuatoriano, desde los primeros estudios de Navarro y el Padre Vargas hasta nuestros días, siempre han dejado constancia de su importancia en la producción escultórica de la Real Audiencia, pero de forma meramente testimonial. Apenas se cuenta con trabajos científicos en los que se aborde la realidad histórica y artística del Nacimiento quiteño, así como su verdadera entidad estética y antropológica. En los últimos años se han publicado varios trabajos sobre los nacimientos quiteños, todos ellos obra de Valiñas López, aunque casi todos sus análisis son meramente formales, sin ningún aporte documental. Este autor publicó en 2005 el artículo *El belén en la Real Audiencia de Quito. Introducción a su estudio*¹³¹, que volvió a publicar en los años 2006-2007 con el título *El belén quiteño. Principios estéticos de una tradición artística*¹³² y que, finalmente, en 2011 incluiría en su libro *La estrella del camino. Apuntes para el estudio del belén barroco quiteño*¹³³. La mayor aportación de esta obra son las fotografías que la ilustran, obra de Christoph Hirtz, puesto que los textos que sirven de apoyo a las imágenes están tomados, en su mayor parte, de los evangelios canónicos, apócrifos, libros de meditaciones, tratados sobre la imagen sagrada, historia de las Indias, etc. y que, en gran parte, sirven para acompañar a las figuras de los belenes quiteños como a las de cualquier otra procedencia.

Respecto a las imágenes del Niño Jesús en la escuela quiteña son también casi inexistentes las referencias bibliográficas, siempre en obras más generales acerca de la escultura, a diferencia de lo que sucede en el territorio español donde su estudio si está ampliamente desarrollado. En el año 2012 se publicó el libro *Dios Niño*¹³⁴ que recoge la colección particular de doña Alda de Prati Cavanna y que vendría a paliar, en cierta medida, esta falta de estudios sobre las imágenes ecuatorianas del Niño Jesús. Sin embargo, carece de un estudio en el que se analice la iconografía del Niño Jesús en la Real Audiencia de Quito, así como la circulación de modelos escultóricos o las prácticas

¹³¹ VALIÑAS LÓPEZ (2005): 81-98.

¹³² VALIÑAS LÓPEZ (2006-2007): 169-190.

¹³³ VALIÑAS LÓPEZ (2011).

¹³⁴ GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012).

piadosas en torno a estas imágenes, entre otras muchas cuestiones, recogiendo únicamente lo ya publicado, además, sin aparato crítico ni bibliografía.

Para el desarrollo de nuestro estudio ha sido también de gran ayuda, y hasta ya imprescindible en algunos aspectos, la consulta de diversos fondos fotográficos antiguos, en su mayor parte insertos en publicaciones como el *Elogio de Quito*¹³⁵ (1950) o *El Libro de la Ciudad de San Francisco de Quito. Hasta 1950-51*¹³⁶ (1951), puesto que esto nos ha permitido conocer el estado de muchas obras antes de ser restauradas, intervenidas o musealizadas.

Finalmente, en la breve historiografía ecuatoriana acerca de los monasterios femeninos cabe destacar que son totalmente inexistentes los estudios que abordan el estudio de la interrelación de la vida cotidiana y las prácticas piadosas, así como las funciones culturales de las imágenes que en ellos se veneran.

IV.2. Metodología

Con el deseo de paliar, en cierta medida, este olvido historiográfico nace este estudio, entendiendo que la clausura femenina no puede comprenderse exclusivamente desde una perspectiva meramente material, sino que sus objetos deben analizarse desde diferentes ópticas, poniendo en valor la experiencia de lo sagrado. Por ello se ha adoptado un enfoque y una metodología más abierta, bajo los parámetros actuales de la antropología del arte y la cultura visual, que redefinió el objeto artístico, renovando los fundamentos metodológicos de la historiografía.

Para el estudio de las prácticas piadosas en las clausuras quiteñas es necesario tender un puente entre ambos continentes, es decir, superar la tradicional dicotomía metrópolis-colonia, para hablar de territorios de la Monarquía Hispánica. Es necesario, por lo tanto, superar la visión nacionalista de la historia, con fuertes connotaciones políticas, que fomentó un desinterés por el mundo hispánico, aún patente en ciertos ámbitos¹³⁷. Las carencias historiográficas, así como la falta de estudios comparativos y de diálogo, han impedido, como analizaremos en esta tesis doctoral, la correcta comprensión de muchas de las prácticas objeto de estudio. Debemos tener presente, además, que la transferencia o intercambio no se dio en una sola dirección, sino en ambas, ya que las monjas peninsulares también acusaron el influjo americano en

¹³⁵ LA ORDEN MIRACLE (1950).

¹³⁶ VARIOS (1951).

¹³⁷ PÉREZ VIDAL (2015): 58-71.

diversos aspectos y de diversas formas¹³⁸. En ambos casos, la influencia foránea no se asimiló de forma pasiva sino que fue transformada y adaptada a su propio contexto y necesidades¹³⁹.

La primera fase de nuestra investigación consistió en una profunda consulta bibliográfica en relación a los diez monasterios analizados y sus obras artísticas. El resultado fue la constatación de la riqueza artística de los mismos¹⁴⁰, así como de la falta de un estudio en el que se abordasen las prácticas piadosas de sus comunidades, relacionando los objetos con sus usos y funciones devocionales. Ésta, sirvió como punto de partida para una segunda fase, que constituye el verdadero cuerpo de la tesis, pero que no habría sido posible ni viable sin la primera. En esa segunda etapa se realizó un estudio *in situ* de los distintos monasterios, centrado no solo en el análisis de las imágenes y sus espacios, sino también, y en indisoluble relación con las prácticas piadosas de las que son protagonistas, aunque siempre con las limitaciones impuestas por la parquedad de las fuentes al respecto. El conocimiento de la cultura inmaterial o no tangible de la clausura femenina resulta fundamental e indispensable para la comprensión y contextualización de las imágenes del ciclo litúrgico navideño, teniendo también en cuenta los diferentes objetos y elementos implicados en él¹⁴¹. Precisamente, éste ha sido el gran objetivo de esta investigación, haciendo especial hincapié en los usos y funciones de las imágenes. El primer problema que hubo que afrontar fue el desconocimiento general que en Ecuador han padecido los objetos devocionales, menospreciados y abandonados por la escasa Historia del Arte, al ser considerados, como sucedió en España, carentes de valor artístico, pese a estar dotados de un notable valor antropológico asociado a las devociones. Algo parecido había sucedido con este patrimonio en el contexto peninsular, del que, en los últimos años, se han publicado

¹³⁸ Pérez Vidal señala que a nivel devocional resta por estudiar la “ migración” de celebraciones, cultos y devociones entre ambos continentes, que no fue unidireccional, sino que también tuvo lugar a la inversa, poniendo como ejemplo de ello el culto a la *Virgen de Chiquinquirá* (Colombia) en el Monasterio de Santo Domingo de Madrid (España). PÉREZ VIDAL (2015): 58-71.

¹³⁹ PÉREZ VIDAL (2015): 58-71.

¹⁴⁰ El trabajo desarrollado en los monasterios reafirmó esta percepción inicial, aunque la modificó, puesto que la riqueza artística de los monasterios quiteños es mucho mayor de la esperada, ya que las publicaciones ecuatorianas han venido reproduciendo habitualmente las mismas obras, convertidas ya en iconos del arte quiteño.

¹⁴¹ El patrimonio cultural, según las definiciones elaboradas por la UNESCO, no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, etc. Todas estas tradiciones constituyen el patrimonio cultural inmaterial que, pese a su fragilidad, es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización. La importancia del patrimonio cultural inmaterial no estriba en la manifestación cultural en sí, sino en el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación. Véase <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>.

numerosos estudios fruto de la apertura de las clausuras femeninas a la investigación, así como de un interés creciente por las cuestiones de género. El desarrollo de los estudios locales así como la celebración de diversas conmemoraciones ha facilitado el acceso y conocimiento del patrimonio claustral. Por todo ello, las publicaciones sobre los monasterios han sido cada vez más frecuentes¹⁴², abarcando cuestiones de todo tipo, como historia, economía, patrimonio, vida cotidiana, etc., así como las exposiciones sobre los mismos¹⁴³.

Para el ciclo navideño, este olvido fue paliado, en cierta medida, por las investigaciones del Padre Llompart Moragues, CR, quien, en 1965, publicó el artículo “El belén de las religiosas capuchinas de Palma de Mallorca y su «sitz im lebem» en la piedad del barroco”¹⁴⁴, en el que por vez primera se analizaban las prácticas de piedad en torno al Belén, resaltando su carácter de medio para la oración. Siguiendo al Padre Llompart, Arbeteta Mira comisarió en 1996 la exposición *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*¹⁴⁵, celebrada en el Museo Municipal de Madrid (España). Este fue el punto de partida para otras de sus publicaciones, como el artículo “El Betlem de les Caputxines com a exemple de la pietat barroca” (1996)¹⁴⁶, la *Navidad Oculta II. Los Niños Jesús de las Clausuras Toledanas* (2002)¹⁴⁷, catálogo de la exposición celebrada en la Iglesia de El Salvador de Toledo (España) entre 2002 y 2003, y *El Belén tradicional en Valencia* (2007)¹⁴⁸. Pese a los numerosos e innegables aportes de todos estos estudios, en los que se muestran las prácticas piadosas de las clausuras femeninas en relación al ciclo litúrgico de Navidad, la autora incurre en una metodología verdaderamente problemática, por otro lado frecuente en otros autores que abordan este mismo tema, que es el hecho de trasladar el funcionamiento de las prácticas devocionales, a partir de su conocimiento actual, a la Edad Moderna,

¹⁴² Sirva de ejemplo, entre otros muchos, MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. *Conventos de Toledo: Toledo, Castilla interior*. Madrid (España): El Viso, 1990 y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*. Sevilla (España): Francisco Arenas Peñuela editor, 1980.

¹⁴³ Véanse como ejemplos MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA, Francisco Javier de la. *El arte en las clausuras de los conventos de monjas de Valladolid*. Valladolid (España): Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Subdirección General de Museos, 1983; VARIOS. *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*. Madrid (España): Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007 y VARIOS. *Callada Belleza. Arte en las clausuras de Cuenca*. Cuenca (España): Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

¹⁴⁴ LLOMPART MORAGUES (1964-1965): 393-411. Estudio que su autor volvería a publicar en 1996, sin ningún tipo de enmienda. LLOMPART MORAGUES (1996): 19-30.

¹⁴⁵ ARBETETA MIRA (1996).

¹⁴⁶ ARBETETA MIRA (1996): 34-39.

¹⁴⁷ ARBETETA MIRA (2002).

¹⁴⁸ ARBETETA MIRA (2007).

incurriendo en un anacronismo¹⁴⁹. En 1998 García Sanz y Sánchez Hernández publicaron el estudio “La Navidad en los Conventos Reales madrileños”¹⁵⁰, con motivo de la exposición *Navidad en Palacio. Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*, celebrada en el Palacio Real de Madrid (España), en el que se analizan las prácticas piadosas navideñas en los monasterios madrileños de patronato real, mostrando sus desarrollos históricos a través de la documentación de archivo, junto a los desarrollos actuales, lo que en ocasiones genera cierta confusión puesto que hay momentos en los que no queda claro de cuál de los dos se trata. En el año 2005 Fernández Gracia publicó los *Belenes históricos en Navarra. Figuras para la memoria*¹⁵¹, en el que analiza la celebración de la Navidad en las clausuras navarras. Esta monografía le serviría de base para la exposición *¡A Belén pastores! Belenes históricos en Navarra*¹⁵², celebrada en la Navidad del año 2006 en la Sala Conde Rodezno de Pamplona (España). Es una obra de gran rigor científico en la que las prácticas objeto de análisis están fechadas y perfectamente documentadas. La Navidad en las clausuras carmelitas fue objeto de una exposición en el Círculo de la Amistad de Córdoba (España), bajo el título *La Navidad en Clausura. Imágenes del Niño Jesús en el Carmelo*¹⁵³ en el año 2010 y comisariado del Padre Dobado Fernández, aunque los estudios de su catálogo poco aportan al conocimiento de la celebración de la Navidad en el ámbito carmelitano, a diferencia de lo que sucede con las obras seleccionadas. En los últimos años la Diputación de Granada (España) ha realizado varias exposiciones sobre la Navidad, publicando sus correspondientes catálogos. En el año 2011 Gila Medina fue el comisario de la exposición “*Et in terra Pax*”. *La Navidad en el Arte Granadino de la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*¹⁵⁴, en el año 2012 se celebró la exposición *Meditaciones sobre un infante. El Niño Jesús en el Barroco Granadino. Siglos XVII-XVIII*¹⁵⁵, bajo el comisariado científico de Navarro Navarrete y en 2013 Gila Medina comisarió “*Aquende et allende*”. *Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna (Siglos*

¹⁴⁹ Esto provoca que el lector no sepa la datación de los desarrollos mostrados, si están documentados y si corresponden, en realidad, al monasterio al que se atribuyen o, por el contrario, a la espiritualidad, general de la orden a la que pertenecen, puesto que, en muchas ocasiones, las lagunas se rellenan con puntos comunes, derivados del conocimiento de lo que sucede en otros monasterios. A ello se suma el hecho de que los aportes documentales son escasos, cuando no inexistentes.

¹⁵⁰ GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26.

¹⁵¹ FERNÁNDEZ GRACIA (2005).

¹⁵² FERNÁNDEZ GRACIA (2006).

¹⁵³ DOBADO FERNÁNDEZ (2010).

¹⁵⁴ GILA MEDINA (2012).

¹⁵⁵ NAVARRO NAVARRETE (2013).

XV-XVIII)¹⁵⁶. Todas estas exposiciones han servido para visibilizar el tema objeto de estudio, mostrando gran número de obras procedentes de las clausuras femeninas granadinas. Aunque en ningún momento se analizaron los usos y funciones culturales de estas imágenes en las clausuras de las que proceden, siendo valoradas, únicamente, en tanto obras selectas del arte de la Granada de la Edad Moderna. Todas estas referencias bibliográficas, aunando enfoques, constituyen el punto de partida que hemos tomado para iniciar el estudio de esta festividad en los monasterios femeninos de la Real Audiencia de Quito, dado que no ha sido abordada en la historiografía ecuatoriana.

La tesis se estructura en cinco amplios capítulos, interrelacionados e imbricados, acerca de la celebración del Nacimiento de Cristo en las clausuras femeninas quiteñas. En el capítulo I se aborda el estudio de la celebración de la Navidad en las clausuras quiteñas, analizando las tradiciones navideñas de las clausuras españolas importadas a los claustros quiteños, su desarrollo y cambios en la Real Audiencia, incidiendo en el empleo que se hacía en tales celebraciones, litúrgicas y paralitúrgicas, de determinadas imágenes y objetos. Pero no solo se estudia la relación entre las devociones y prácticas piadosas de las comunidades religiosas y el uso de diversas imágenes, sino que también se incide en el papel de los monasterios femeninos con el contexto social en el que se insertan. En el capítulo II se analiza la representación tridimensional del Nacimiento de Cristo, es decir, el Nacimiento, Belén o Pesebre, prestando especial atención al desarrollo en los monasterios femeninos de espacios propios, las denominadas Salas del Belén. En el capítulo III se aborda el culto a Jesús Infante a través de las visiones de las monjas quiteñas, analizando la relación entre visión e imagen. También se estudian las imágenes del Niño Jesús en la Real Audiencia, creando un catálogo iconográfico. En el capítulo IV se estudia individualmente, por su singularidad, la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* o *Candelaria* (1611) del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), reconstruyendo su historia y devoción. En el capítulo V se presenta la problemática de la descontextualización de los objetos devocionales del ciclo litúrgico de Navidad en los discursos museísticos e históricos, junto a la problemática actual de la secularización de estas imágenes. El volumen se cierra con las conclusiones, apéndices textuales, fuentes documentales y bibliografía. Las ilustraciones, con el objeto de facilitar la comprensión y servir de apoyo al discurso teórico se han incluido en el propio texto.

¹⁵⁶ GILA MEDINA (2014).

V. Fuentes

V.1. Documentales

Para abordar toda esa serie de cuestiones histórico-artísticas y antropológicas acerca del ciclo litúrgico de Navidad en las clausuras femeninas del Quito Virreinal, hemos recurrido tanto a la bibliografía existente como a la documentación de archivo. En relación a esta última, es notable que los archivos de los monasterios apenas hayan sido explorados por los historiadores del arte, lo cual se debe a una serie de circunstancias que explicaremos a continuación.

V.1.1. Archivos

Para nuestra investigación el trabajo de archivo ha sido indispensable y fundamental, aportando interesantes novedades. Buena parte de la documentación que se referirá se encuentra en el Archivo de la Curia Metropolitana de Quito (Ecuador), en el Archivo Histórico de la Nación de Quito (Ecuador), así como en los archivos de los monasterios objeto de estudio. Debemos dejar constancia de que los fondos documentales del Archivo de la Curia Metropolitana de Quito (Ecuador) están sin catalogar e identificar, por lo que en las cajas correspondientes a las distintas órdenes religiosas nos encontramos con documentación de todos los monasterios del país, de muy diversa datación. Los documentos no están identificados, ni organizados en expedientes y tampoco foliados. Por lo tanto, el título que hemos asignado a algunos de ellos, corresponde al encabezamiento del propio documento. La consulta de los fondos documentales de los archivos de los monasterios ha entrañado diversas dificultades, debidas, principalmente, a su localización en la clausura, a la brevedad del tiempo disponible para su consulta así como a la falta de organización de los documentos, cuando no a la imposibilidad total de acceder a los archivos¹⁵⁷. Especialmente rico es el fondo documental conservado en el archivo del Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador), catalogado por Kennedy Troya y Sigüenza Crespo. Su índice fue publicado por la Fundación Paul Rivet en 1990 con el título *el Monasterio de las Conceptas de Cuenca. Catálogo del archivo histórico*, lo que constituye una gran herramienta de trabajo para la localización y consulta de los documentos. Algunos archivos monacales han sufrido importantes pérdidas, como el archivo del Monasterio

¹⁵⁷ Por ello, reiteramos nuestro agradecimiento a todas aquellas comunidades que nos permitieron acceder a sus fondos documentales y a aquellas religiosas que nos acompañaron durante la investigación, sintiéndola como propia.

de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), del que su abadesa, sor Rosario del Espíritu Santo, ya en mayo de 1892, comunicaba al Arzobispo de Quito la pérdida de papeles del archivo: “i como dicen que se ha perdido muchos papeles hace algun tiempo”¹⁵⁸. Por otra parte, más allá de los archivos monacales, se ha consultado documentación local e institucional, que nos ha permitido abordar cuestiones acerca del culto. Por ejemplo, para el conocimiento de las festividades de la Real Audiencia se ha consultado el *Libro del Ilustre Cabildo, Justicia e Regimiento desta Muy Noble e Muy Leal Ciudad de Sant Francisco de Quito*, las *Actas del Cabildo Colonial de San Francisco de Quito* y la *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito*, todos ellos ya transcritos y editados.

En lo que respecta a las noticias sobre la celebración de la Navidad en las clausuras, así como de las imágenes que en ella se emplean, son escasas, a menudo imprecisas y, lo más complejo, se encuentran muy dispersas, insertas en documentos de todo tipo, como cuentas, expolios de bienes, pleitos, visitas pastorales, cartas, etc. La fuente más rica acerca de la vida cotidiana de estos claustros, así como de sus prácticas piadosas, es, sin duda, los relatos de las vidas de las monjas.

V.1.2. Las Vidas de monjas

Las Vidas de las monjas, como esposas místicas de Cristo, son la más rica fuente histórica acerca de la vida conventual¹⁵⁹, puesto que en estas obras las religiosas “fundan la información personal con la vida diaria, los incidentes de sus comunidades y la sociedad; y ofrecen una mejor perspectiva para comprender su situación social como descendientes de hidalgos o conquistadores, o practicantes del cristianismo. En sus textos, descubrimos la manera en que tradujeron y aplicaron la experiencia europea a tierras americanas y como trataron de preservar la autonomía de su género sexual”¹⁶⁰. Conviene recordar que tras el Concilio de Trento (1545-1563), la Iglesia supervisó la espiritualidad individual a través de la confesión y la Inquisición. La confesión se volvió más detallada y privada, promoviendo que las monjas que gozaban de reputación de santidad escribiesen, por obediencia, sus experiencias cotidianas, visiones y sueños, incluyendo numerosos datos biográficos. El proceso de escritura consistía en una larga

¹⁵⁸ ACMQ. Sección Conceptas.

¹⁵⁹ Acerca de la escritura femenina y el desarrollo de la espiritualidad, véase: AMELANG (1990): 191-212; ARMSTRONG (2012): 28-41; IBSEN (1961); ITURBURU (2000); LAVRIN (2008); LAVRIN y ROSALVA (2005): 515-538; LAVRIN y ROSALVA (2006); MURIEL (2005): 19-27; MYERS (2003); NAVALLO (2003): 11-29 y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 69-105.

¹⁶⁰ ITURBURU (2000): 24.

confesión, en la que la autora debía hilvanar finamente los rasgos de su personalidad con las convenciones retóricas y los principios de obediencia, humildad, pobreza, fe, esperanza, caridad, renuncia a la vida laica y comunicación directa con Dios¹⁶¹. Estas notas informales para facilitar la confesión, en las que se detallaban sus actividades espirituales diarias y visiones, originaron las llamadas *Vidas*, una escritura autobiográfica que constituyó la forma narrativa usada por las mujeres en los claustros¹⁶². En estos relatos autobiográficos se mostraba, además, el prototipo ideal de lo que debía ser una monja en los siglos XVI y XVII y, por lo tanto, la pretensión de las descripciones consistía en poner de relieve cuáles eran las virtudes que toda profesa debía anhelar para convertirse en una perfecta religiosa¹⁶³. Todos ellos responden al cumplimiento de una orden¹⁶⁴ y, por consiguiente, fueron escritos por las monjas por encargo, generalmente, de sus confesores, o bien dictados o reescritos por éstos, por lo que es difícil determinar el grado de manipulación del relato o texto original. Los confesores se convirtieron en propagandistas de las visiones de las monjas, interpretando y publicitando los favores espirituales recibidos¹⁶⁵, aunque estas visiones, en ocasiones monitoreadas, eran analizadas cuidadosamente por las autoridades eclesiásticas dando forma a los escritos o destruyéndolos.

Las monjas de carácter ejemplar, y por ello venerables, fueron exaltadas por los confesores y obispos con el fin de que fueran imitadas por sus compañeras y admiradas por la sociedad civil. Nuevamente asistimos a una estrecha relación entre el mundo claustral y el secular, al presentar a las monjas como modelos de virtud. Sin embargo, la fuerte influencia que ejercían los confesores sobre estas aspirantes a la santidad plantea el problema de la parte protagonista que corresponde a estos hombres, tanto en la trayectoria espiritual de estas místicas, como en los propios escritos¹⁶⁶.

¹⁶¹ Véase ITURBURU (2000): 24 y 25.

¹⁶² ARMSTRONG (2012): 31.

¹⁶³ Esto ha llevado a Sánchez Hernández a afirmar que, más que narraciones reales, se podrían definir como modelos de literatura espiritual en los que las fisonomías de las monjas se ajustan a un esquema predeterminado en el que todas disfrutaban de las mismas cualidades y virtudes [SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 69-105]. Sin embargo, a pesar de las limitaciones, la individualidad de algunas autoras sí quedaba expresada [MYERS (2003): 2].

¹⁶⁴ AMELANG (2005): 155-168.

¹⁶⁵ KEITT (2005): 107-113. La proliferación de visiones, profecías y anuncios, resultado de un misticismo mal entendido, convirtieron la labor de confesor en harto peligrosa. Por ello, desde Roma (Italia) se potenció la publicación de manuales y guías para el buen confesor, a fin de que no cayesen en las redes del, así denominado, flojo y débil espíritu mujeril.

¹⁶⁶ El padre Arbiol, de la Regular Observancia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, Lector dos veces Jubilado, Calificador del Santo Oficio, Examinador Sinodal del Arzobispado de Zaragoza, Padre de las Provincias de Canarias, Valencia y Burgos, y Ex-Provincial de Aragón, en su obra *la Religiosa instruida* (1771), un manual en el que daba recomendaciones a las religiosas desde que recibían el santo hábito

En esta tesis doctoral se han consultado las vidas de la Madre Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa (1563-1635), la Venerable Virgen sor Gertrudis de San Ildefonso (1652-1709), la Venerable Virgen sor Juana de Jesús (1662-1703) y la Venerable Madre sor Catalina de Jesús María Herrera (1717-1795). Estos cuatro relatos contienen diversas notas de cómo estas religiosas y sus respectivas comunidades celebraban la Navidad en los siglos XVI, XVII y XVIII, constituyendo una fuente de primera mano para el estudio del ciclo litúrgico navideño en la Real Audiencia de Quito¹⁶⁷. En los textos se recogen tradiciones, espacios con sus respectivos usos, imágenes con sus correspondientes descripciones y funciones culturales, así como gran número de visiones del Niño Jesús que nos servirán para abordar y contextualizar el estudio del culto al Divino Infante en los claustros quiteños.

V.1.2.A. Madre Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa (1563-1635)

La Madre Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa fue una de las monjas más importantes de la Real Audiencia de Quito y la que, en la actualidad, sigue teniendo más presencia en la ciudad, puesto que a ella se apareció la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* o *Candelaria*, cuya imagen se venera desde 1611 en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador). Mariana Francisca Torres y Berriochoa ingresó en el monasterio quiteño en enero de 1577, profesando el veintitrés de septiembre de 1579.

El problema de todos los textos que referiremos acerca de la Madre Mariana de Jesús es su grado de autenticidad, ya que no se conservan los relatos originales sino copias manuscritas que sucesivamente se han ido haciendo, existiendo la posibilidad de que contengan errores o, lo que es peor, que no se ajusten a la realidad, puesto que han

hasta la hora de su muerte, recomendaba que las almas que “tienen visiones, y revelaciones, procuren no ocultar cosa alguna a sus Directores espirituales, para que no sean engañadas; y busquen varones doctos en la Divina Escritura; porque esta es la piedra toque firmísima, para discernir, y separar lo precioso de lo vil, y lo verdadero de lo falso. No permita el Señor, que ninguna Religiosa sea engañada del astuto enemigo”. ARBIOL (1771): Libro 3. Cap. XXVI: 420.

¹⁶⁷ “Estrictamente hablando, las hagiografías o vidas de los santos no son biografías históricas. Su finalidad, aparte de fomentar o resumir los procesos jurídicos de beatificación y canonización, era deleitar e instruir –*delectare et docere*– a los fieles de la Iglesia con las virtudes admirables de quienes, con la ayuda del Espíritu Santo, practicaron el camino de perfección predicado por Cristo y sus apóstoles. Pese a ello, para el investigador contemporáneo una hagiografía es también una fuente inagotable de información histórica, sociológica y antropológica que puede ser evaluada críticamente incluso sin la necesidad de ingresar al espinoso tema relativo al origen natural o sobrenatural de las experiencias visionarias y poderes taumatúrgicos de los santos. No es la evidencia científica de lo milagroso lo que el historiador investiga sino los modelos de santidad, los modos de percepción y/o las categorías de análisis empleadas por los hagiógrafos del pasado”. MÚJICA PINILLA (2004): 96-101.

podido ser manipulados de forma involuntaria o/y voluntaria¹⁶⁸. Los documentos originales, muchos de ellos firmados bajo juramento, están hoy perdidos¹⁶⁹. Según consta en el testamento de la Madre Mariana de Jesús, contenido en la biografía escrita por el Padre Sousa Pereira en 1790, ésta dejó escrita su Vida, cumpliendo con la obediencia debida a sus directores y prelados¹⁷⁰. Aunque se desconoce con certeza el autor de esta biografía, se ha planteado que podría deberse a fray Francisco Anguita, quien fue testigo ocular de su vida y muy conocedor de su alma. Este relato se contenía en el *Cuadernón*, o sea, el libro en el que se recogían las biografías de las fundadoras del monasterio¹⁷¹. Tiempo después fray Martín de Ochoa escribió otra biografía de la Madre Mariana de Jesús, que también debió formar parte del *Cuadernón*¹⁷². En 1650¹⁷³, quince años después de la muerte de la Madre Mariana de Jesús, Diego Rodríguez Docampo hizo pública la vida de esta Venerable Madre en la *Descripción y relación del Estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito que se ha hecho por mandado del Rey Nuestro Señor en virtud de su Real Cédula dirigida al Ilmo. Sr. D. Agustín de Ugarte Saravia, Obispo de Quito, del Consejo de S. M., para cuya orden la hizo Diego Rodríguez Docampo, Clérigo Presbítero Secretario del Venerable Deán y Cabildo de aquella Catedral*¹⁷⁴. A día de hoy es la referencia biográfica conservada, con

¹⁶⁸ DE ZAYAS Y ARANCIBIA (1990): 589-604.

¹⁶⁹ Aunque se cree que están escondidos en el monasterio, como vaticinó la propia Madre Mariana de Jesús: “Este documento, junto con otros tesoros, serán escondidos por mis sucesoras en un armario, embutido en alguna pared de mi Convento, con ocasión de los tumultos públicos de guerra, cuando esta Colonia procure hacerse república libre. Ellas temerán perder esos tesoros, porque no tendrán luz para comprender que a mi Convento nadie podrá hacerle daño.

Por una parte, Excelencia, esto será conveniente, porque mi vida deberá salir a luz en el siglo XX. Las otras cosas serán conocidas cuando vuelvan los Frailes Menores, a no ser que, con humildad se haga violencia al Cielo para encontrarlas y guardarlas como preciosos tesoros en este mi Convento. Sin esa intención, ningún recurso humano será bastante para descubrirlos”. SOUSA PEREIRA (2008B): 80 y 81.

¹⁷⁰ “Luego sucedieron tantos y tantos prodigios como leeréis en mi vida”. Cláusula Tercera del Testamento de la Madre Mariana de Jesús, recogido en CADENA Y ALMEIDA (1987): 151-153 y SOUSA PEREIRA (2008C): 169-173. “Os hablo con experiencia, hijas queridas de todos los tiempos, Hermanas mías queridísimas, ya vuestra Madre pasó por todo como muy bien podéis ver en mi vida que dejo escrita por mandato de mi Director y aprobada por el actual Padre Obispo”. Cláusula cuarta del Testamento de la Madre Mariana de Jesús, recogido en CADENA Y ALMEIDA (1987): 153-155 y SOUSA PEREIRA (2008C): 173-180.

¹⁷¹ CADENA Y ALMEIDA (1987): 179 y 180 y SOUSA PEREIRA (2008B): 40 y 41.

¹⁷² Fray Miguel Romero OFM escribió la biografía de la Madre María de Jesús Taboada, primera Abadesa del Monasterio. Fray Jerónimo Tamayo OFM escribió las biografías de las Madres Magdalena de San Juan, María de la Encarnación y Catalina de la Concepción. Fray Luis Catena OFM escribió las vidas de las Madres Lucía de la Cruz y Ana de la Concepción. Fray Martín de Ochoa OFM escribió las biografías de las Madres Francisca de los Ángeles, Mariana de Jesús Torres y Zoila Blanca Rosa de Mariana de Jesús. Se desconoce el paradero del *Cuadernón*. CADENA Y ALMEIDA (1987): 173; CADENA Y ALMEIDA (1993): 315-332 y 174 y SOUSA PEREIRA (2008C): 211 y 212.

¹⁷³ Descripción fechada el veinticuatro de marzo de 1650.

¹⁷⁴ “Y la que más resplandeció en humildad y obediencia, penitencia y don de oración, sentimiento y devoción de Nuestro Señor Jesucristo y el amor y reverencia que siempre tuvo al nombre de Jesús y su nacimiento, fue Mariana de Jesús, una de las primeras que desde niña tomó el hábito; vivió y murió con

mayor antigüedad, de la Madre Mariana de Jesús. En torno a 1760-1770 fray Bartolomé Ochoa de Alácano y Gamboa escribió, basándose en el *Cuadernón*, una biografía de la Madre Mariana de Jesús en la que también se contenía la oración fúnebre pronunciada por el Obispo Pedro de Oviedo¹⁷⁵. En 1790 fray Manuel Sousa Pereira¹⁷⁶, a petición de las Concepcionistas Franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), escribió una biografía de la Madre Mariana de Jesús¹⁷⁷. Esta Vida, según el mismo aclara, es un ligero compendio sacado de la biografía escrita por fray Bartolomé Ochoa de Alácano y Gamboa¹⁷⁸. Pese a esta aclaración del autor se ha afirmado que esta biografía es copia de la *Vida admirable de la Rvda. Madre Mariana de Jesús Torres* contenida en la Crónica del monasterio y tomada de letra antigua aprobada por el Ilmo. Sr. Pedro de Oviedo, director espiritual de la Madre Mariana de Jesús¹⁷⁹. Del original perdido se conservan copias, aunque según el Padre Vargas, “lamentablemente al transcribir se ha intercalado textos que no pueden ser auténticos. Con todo hay en estas copias muchos datos históricos que se puede comprobar con documentos que se guarda en el archivo del monasterio y la tradición constante de las

grande ejemplo, así en lo espiritual y temporal como en su gobierno, siendo abadesa diversas veces, cuyas súplicas y oraciones fueron aceptas a la Divina Magestad, que se conseguían de su misericordia lo que le pedían.

Su muerte fue en tanta paz y santidad como en la que vivió; sus confesores declararon en los sermones que se hicieron en su entierro y honras y cabo de año, cómo fue muy celosa en el divino servicio y que mereció grandes revelaciones de su Divina Magestad y de su Santa Madre, y el Niño Jesús se le venía e los brazos, y que tuvo don de profecía. Está recibida en esta opinión y en la del Arzobispo Obispo Mro. D. fray Pedro de Oviedo, que la trató, comunicó y confesó y supo los pronósticos proféticos que tuvo, de que sea Dios loado y bendito, que hace Santos y da su divino espíritu a quien es servido. Nos dicen otras cosas particulares de revelaciones y favores que tuvo, hasta que con verificación se ajusten, y hecha, se dirá por estenso en la historia que me está cometida por esta Real Audiencia, en virtud de cédula de S. M.”. Recogido en JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965): 51.

¹⁷⁵ CADENA Y ALMEIDA (1987): 174 y 175 y SOUSA PEREIRA (2008C): 210-212.

¹⁷⁶ CADENA Y ALMEIDA (1987): 175-179.

¹⁷⁷ “Las Hermanas me manifestaron el deseo de tener un libro manual y de fácil lectura, aun para las Religiosas ancianas y enfermas, con el fin de proporcionarles consuelo, animar sus espíritus abatidos y presentarles un modelo práctico que imitar en su vida de dolorosa enfermedad cuando el Señor las acrisolará con ella”. SOUSA PEREIRA (2008): 207.

¹⁷⁸ “Esta vida de la Reverenda Madre Mariana de Jesús Torres [...] no es sino un ligero compendio sacado por mí, eso sí, sin aumento de ninguna clase y con la verdad que me caracteriza, de la vida escrita por el sabio y virtuoso Padre Fray Bartolomé Ochoa Alácano y Gamboa que fue la que leyéndola yo en el cuartel me hizo dejar el mundo allá por el año de 1776”. SOUSA PEREIRA (2008C): 210.

¹⁷⁹ En el Archivo Arzobispal de Quito (Ecuador) se conserva una fotocopia de la Vida Admirable de la Madre Mariana F. de Jesús Torres y Berriochoa, escrita por el Padre Manuel Susa Pereira OFM. Copia de la que, el dos de julio de 1987, la Vicaría y Secretaría del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), Sor B. Mariana de Jesús, certificó que es “copia exacta de los manuscritos que reposan en nuestro Archivo Monasterial”. A pesar de ello, Monseñor Cadena, afirma que estas fotocopias, encuadradas en dos volúmenes, son “fiel copia de la Crónica del Monasterio de la Limpia Concepción de la ciudad, de Quito, tomada de letra antigua aprobada por el Ilmo. Sr. Pedro de Oviedo, director espiritual de la Rda. Madre Mariana de Jesús Torres”.

monjas”¹⁸⁰. Compartimos la apreciación del Padre Vargas, quien proporciona un método científico para el uso de esta biografía y, por lo tanto, de este relato solo se puede tomar lo que se puede corroborar y lo demás se puede considerar o analizar en función de sus contenidos y su posible autenticidad según el tema. Ejemplo de ello es que este relato está jalonado por visiones, éxtasis y milagros de los que no se alejan los seráficos de la ciudad, lo que para Paniagua Pérez es consecuencia del deseo de retorno del monasterio a la jurisdicción franciscana. Estas visiones sugieren la idea de una mente o un relato manipulado en función de los intereses de los frailes menores¹⁸¹.

En la actualidad *La Vida admirable de la Rda. Madre Mariana de Jesús Torres, española y una de las Fundadoras del Monasterio de Limpia Concepción en la Ciudad de Quito*, escrita por el Padre Sousa Pererira en 1790, es la única biografía que nos ha llegado, siendo publicada, en tres tomos, por la Fundación Jesús de la Misericordia de Quito (Ecuador) en el año 2008¹⁸².

El veintidós de marzo de 1986 fue avalada, por el Decreto *Nihil Obstat*, la Causa de Beatificación de la Sierva de Dios la Venerable Madre Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa, y hecha realidad mediante el Decreto del Arzobispo de Quito, monseñor Antonio José González Zumárraga, del dieciséis de julio de 1986, quien creó el respectivo tribunal, designó a sus miembros actuantes y lo puso a trabajar¹⁸³. El Postulador de la Causa de Beatificación fue Monseñor Cadena y Almeida, Director del Archivo Arzobispal de la Curia de Quito (Ecuador), quien publicó varios libros sobre la Madre Mariana de Jesús, para los que se sirvió de los escritos del Padre Sousa Pereira, en los que exaltaba la figura de la Madre Mariana de Jesús. Pese a ello, la falta de documentos originales ha provocado que este proceso esté paralizado.

V.1.2.B. Venerable Virgen sor Gertrudis de San Ildefonso (1652-1709)

Gertrudis Dávalos y Mendoza nació el cuatro de noviembre de 1652, siendo hija del noble sevillano Diego Dávalos y Mendoza y de Beatriz Sánchez Valverde y Serón, con quien contrajo matrimonio en Quito (Ecuador). El dos de febrero de 1668, a los diecisiete años, tomó el hábito en el Monasterio quiteño de Santa Clara, asumiendo el

¹⁸⁰ VARGAS (2005): 185.

¹⁸¹ Según Paniagua Pérez los frailes menores “se encargaron de exagerar todos los fenómenos paranormales de esta monja –la cual no hace alusión a sus especiales cualidades y dones cuando se dirige al rey por algún motivo-, que tampoco son especialmente puestos de relieve por un hombre que la conoció muy de cerca como fue el prelado fray Pedro de Oviedo, que sí la admiró por otros motivos” [PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287].

¹⁸² SOUSA PEREIRA (2008A), SOUSA PEREIRA (2008B) y SOUSA PEREIRA (2008C).

¹⁸³ CADENA Y ALMEIDA (1993): 315-332.

nombre de su devoto patrón san Ildefonso. Profesó a los dieciocho años, el diecisiete de febrero de 1669 y murió el veintinueve de enero de 1709, a los cincuenta y siete años, tras cuarenta y tres años de hábito¹⁸⁴.

Aunque el manuscrito de sor Gertrudis de San Ildefonso no se conserva, su confesor, el carmelita descalzo fray Martín de la Cruz, escribió en 1700 su biografía¹⁸⁵, en la que refiere lo que Dios Nuestro Señor manifestó a la Venerable Virgen Gertrudis de San Ildefonso¹⁸⁶ [fig. 36]. Según Rodríguez Castelo, a sor Gertrudis de San Ildefonso se debe la biografía interior, así como “la revelación de iluminaciones y gracias, de asaltos del enemigo y contradicciones del entorno, de suavidades y ternuras”¹⁸⁷, mientras que fray Martín de la Cruz es el autor de las introducciones, glosas y comentarios.



Fig. 36: *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.*

¹⁸⁴ FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo I, libro 1, cap. 1, folios 16 bis y 17.

¹⁸⁵ *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700. Cuia Vida Describe Su Confessor El Padre Fray Martin, de la Cruz que sujeta, ala coreccion de la Sta. Yglessias.* Quito (Ecuador), Monasterio de Santa Clara. Archivo. Manuscrito original.

¹⁸⁶ Sobre esta Vida, véase ARMSTRONG (2012): 22 y 23 y RODRÍGUEZ CASTELO (1980): 379-395.

¹⁸⁷ RODRÍGUEZ CASTELO (1980): 382.



Fig. 37, 38 y 39: Ilustraciones de *LA PERLA MYSTICA, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700.* Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

En este relato resulta difícil determinar hasta qué punto se modificaron los apuntes originales de esta Venerable Virgen, lo que ha llevado a Iturburu a sugerir que el confesor une el proyecto biográfico personal con la polémica doctrinaria en los conflictos institucionales, ya que fray Martín de la Cruz expone, articula y desarrolla sus propias ideas y posturas en torno a varios aspectos teológicos y devocionales¹⁸⁸. El manuscrito original, en tres volúmenes, ilustrado con una serie de excepcionales dibujos de época virreinal, se conserva, aún sin publicar, en el Archivo del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) [fig. 37, 38 y 39].

V.1.2.C. Venerable Virgen sor Juana de Jesús (1662-1703)

La Venerable Virgen Juana de Jesús del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), tal y como se recoge en el relato de su prodigiosa vida¹⁸⁹, nació en Quito (Ecuador) el veinticuatro de junio de 1662, “sin que se le conocieran Padres, ni el lugar donde nació, por lo que se ignoran las circunstancias de su nacimiento”¹⁹⁰. Fue depositada a las puertas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de la ciudad, dirigida por una cédula a sor Catharina de San Rafael, religiosa de dicho monasterio. Pero ésta “se vió precipitada à privarse de tanta dicha; porque siendo intempestivo el hallazgo, no tenía las prevenciones necesarias para su crianza, y la embió à unos parientes suyos muy cercanos, el Governador Don Sancho de Paz Miño, y Doña Isabel de Cazerres, y Abellaneda su Esposa, personas Nobles, y principales del lugar”¹⁹¹. A los siete años, sus padres adoptivos decidieron entregarla al Monasterio de Santa Clara¹⁹², donde tomó el hábito de la Tercera Orden y, finalmente, profesó. Falleció el veintiséis de septiembre

¹⁸⁸ ITURBURU (2000): 50; VALDANO (2000): 262 y VARGAS (2005): 224 y 225.

¹⁸⁹ *Vida Prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesus de la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Seraphico Padre San Francisco. Que floreció en el Monasterio de Santa Clara de Quito. Escrita por el P. Pr. Gral. Fr. Francisco Xavier, Antonio de Santa Maria, quien humilde la dedica á esta Santa Provincia, de N. P. S. Francisco de Quito. Como el menor de sus hijos de este Convento, y Santa Recoleccion de San Diego donde es morador. Con licencia de los Superiores. En Lima, en la Calle del Tigre; Por Francisco Sobrino y Bados. Año de MDCCLVI.*

¹⁹⁰ FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro I, cap. I, folios 4 y 5.

¹⁹¹ FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro I, cap. I, folio 6.

¹⁹² “Conociendo sus Padres su mucho retiro, y aplicacion à la Virtud en tan tierna edad, y que una flor en campo abierto, esta expuesta à todo peligro, aun quando mas se desvela la atalaya; determinaron transplantarla al Convento de Santa Clara; porque en el Sagrado Claustro, y à imitacion de las Religiosas caminase en Santidad con passos de gigante; que la virtud en la mayor estrechèz se halla mas desaogada. y el exemplo si es acusacion de la tìvieza, es pluma que aligera los buelos de un espiritu fervoroso. [...] Levaronla al Convento, encomendaronla al cuydado de Inès, Augustina de Santa Clara su hija, aviendo cumplido siete años con poca diferencia”. FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro I, cap. II, folio 11.

de 1703, “à las doce del dia, de edad de quarenta, y un años, pocos dias mas, ò menos, habiendo vivido en el Convento de Santa Clara, teinta, y quatro años”¹⁹³.

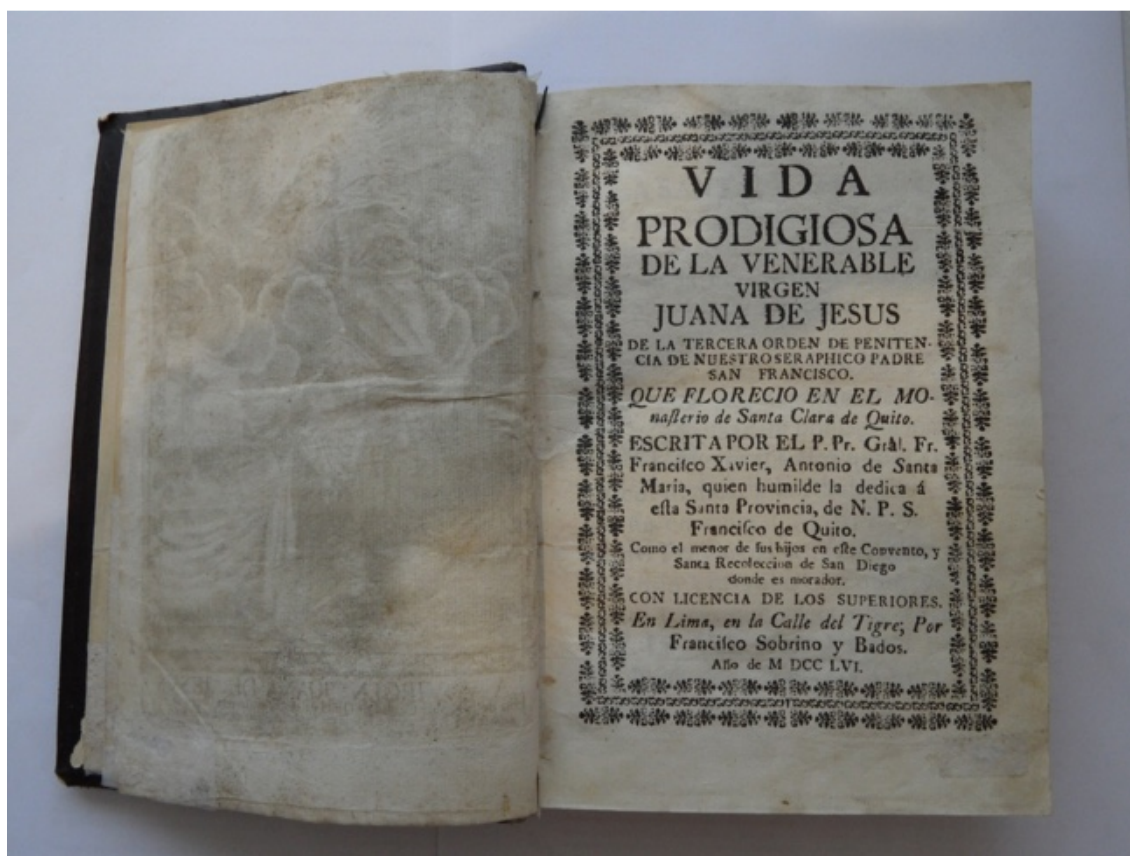


Fig. 40: Fray Francisco Javier Antonio de Santa María. *Vida Prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesus de la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Seraphico Padre San Francisco. Que floreció en el Monasterio de Santa Clara de Quito*. Lima: Francisco Sobrino y Bados, 1756. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Su confesor y director espiritual, el doctor Antonio Fernández Sierra, la sostuvo en sus tribulaciones y escribió su vida, describiendo el ambiente interior del monasterio, las contrariedades que tuvo que soportar y los carismas con los que la favoreció el Cielo¹⁹⁴. Esta vida contiene una síntesis de las virtudes, padecimientos y acciones escritas, a petición de su confesor, por sor Juana de Jesús. Por lo tanto, se trata de un ejemplo de escritura testimonial, en la que no hay elaboración literaria¹⁹⁵. Basándose en este relato, puesto que sor Juana de Jesús ya había fallecido, fray Francisco Javier Antonio de Santa María escribiría la *Vida Prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de*

¹⁹³ FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro IV, cap. XIV, folios 391 y 392.

¹⁹⁴ VARGAS (2005): 225. El manuscrito original, aún sin editar, se encuentra en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura de Quito (Ecuador). ARMSTRONG (2012): 21.

¹⁹⁵ RODRÍGUEZ CASTELO (1980): 682.

Jesús de la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Seraphico Padre San Francisco. Que floreció en el Monasterio de Santa Clara de Quito, que fue editada por Francisco Sobrino y Bado e impresa en Lima (Perú) en 1756¹⁹⁶ [fig. 40]. Esta última biografía es la que hemos empleado para este estudio.

V.1.2.D. Venerable Madre sor Catalina de Jesús María Herrera (1717-1795)

La Venerable Madre sor Catalina de Jesús María Herrera nació en Guayaquil (Ecuador) el veintidós de agosto de 1717. Hija del matrimonio del capitán Juan de Herrera Navarra y María Navarro Navarrete, siendo bautizada, en la Iglesia matriz de la ciudad, bajo el nombre de Catalina Luisa el veinticinco de agosto de 1717¹⁹⁷. Desde los cuatro años gozó de la presencia de Dios, que le acompañó toda la vida. Debido a la vecindad de su casa con el Convento de Santo Domingo y a tener un hermano dominico, se familiarizó desde niña con el espíritu de la Orden, de la que vistió el hábito de terciaria y prometió, con licencia de su confesor, el voto de castidad. A los veintitrés años, en 1740, se trasladó a Quito (Ecuador), con el propósito de ingresar en el Monasterio de Santa Catalina de Siena, donde había vivido su tía sor Ana de San Pablo. Terminado su noviciado, profesó el veintitrés de abril de 1741¹⁹⁸.

En el monasterio se conserva el manuscrito de su autobiografía, a la que por inspiración sobrenatural impuso el título de *Secretos entre el alma y Dios*, lo que explica la forma de coloquio en que se desarrolla el escrito¹⁹⁹. Como desde su infancia había sido favorecida con carismas extraordinarios, uno de sus confesores le ordenó que escribiera su autobiografía, como así lo realizó en 1747. Pero, por sentimiento de humildad, quemó los originales²⁰⁰, volviendo a escribirla por mandato de su nuevo

¹⁹⁶ El manuscrito original se conserva en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura de Quito (Ecuador). ARMSTRONG (2012): 21 y 22.

¹⁹⁷ Acerca de Sor Catalina de Jesús María Herrera véase *Secretos entre el alma y Dios* o *Autobiografía de la Vble. Madre Sor Catalina de Jesús M.^a Herrera. Religiosa de Coro del Monasterio de Sta. Catalina de Sena de Quito, descifrada y sacada directamente de su original autógrafo por el Padre Fray Alfonso A. Jerves, O.P., en virtud de comisión escrita a él dada por el Rmo. Padre Visitador General Fray Francisco Vázquez Fernández, O.P.* Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1950; ARMSTRONG (2012); STOLLEY (2000): 165-187; VARGAS (1972): 214-217 y VARGAS (2005): 208 y 209.

¹⁹⁸ Así consta en el Libro de Profesiones, de 1594 a 1799: “Hizo profesión de coro y velo negro Sor Catalina Luisa de Jesús María y Joseph, a veinte y tres de Abril a las nueve de del día, el año de mil setecientos y cuarenta y uno”. JERVES, Alfonso A., OP. “Introducción”. En SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): 5-11.

¹⁹⁹ “Luego arrebataste un breve instante mi alma, Señor, y le dijiste clara y distintamente: El título de estos escritos ha de ser SECRETOS ENTRE EL ALMA Y DIOS”. SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): libro I, cap. LIII, 82.

²⁰⁰ “Y hubo vez que lo que tenía escrito lo quemé, sin más parecer que el mío, atemorizado con que era esto motivo de que me redoblaran la obediencia. Y vos, por otro lado, Señor y Dios mío, me instabas a

confesor, el Padre Tomás del Santísimo Rosario Corrales. Esta autobiografía fue compuesta entre el ocho de febrero de 1758 y el veintinueve de agosto de 1760, por obediencia y no sin repugnancia de la autora²⁰¹. La propia sor Catalina de Jesús María nos dice que leyó algunas obras escritas por otras monjas: “cuando yo me ponía a leer algunas cosas que tus siervas habían escrito, me decías: Tú también has de escrebir”²⁰². Entre ellas sabemos que leyó la *Mística Ciudad de Dios* de sor María de Jesús de Ágreda.



Fig. 41: Sor Catalina de Jesús María Herrera. *Secretos entre el alma y Dios*. 1758-1760. Quito, Monasterio de Santa Catalina de Siena. Archivo.

El manuscrito original de sor Catalina de Jesús María [fig. 41] fue leído y comentado por Pablo Herrera Egas, y más tarde fue transcrito por fray Juan María Riera OP, quien sería Obispo de Portoviejo y después de Guayaquil. Este último la descifró y la copió tres veces, la primera a mano en 1906 y las dos restantes, en 1908, a máquina. Sin embargo, estas transcripciones, a decir de fray Alfonso Antonino Jerves Machuca

que obedezca”. SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): libro I, cap. III, 17 y 18.

²⁰¹ “Vos solo, mi Padre y Dueño, sabéis las repugnancias de escrebir que he padecido desde el principio que esto se me ordenó, temerosa siempre de mi miseria”. SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): libro I, cap. LIV, 81.

²⁰² SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): libro I, cap. III, 17 y 18.

OP, contienen variantes accidentales de palabra y concordancia²⁰³. En 1950 sería editado por fray Alfonso Antonino Jerves Machuca OP, publicándose en 1954²⁰⁴. Esta es la edición que hemos utilizado para el presente trabajo, aunque tuvimos la oportunidad de ver el manuscrito original. En el año 2012, Ximena Elizabeth Armstrong abordó el estudio de esta autobiografía en la tesis *Sor Catalina de Jesús María Herrera: visionaria teresiana de Quito Colonial Siglo XVIII*²⁰⁵, defendida en la Universidad de Victoria para la obtención del Máster en Artes de su Departamento de Estudios Hispánicos e Italianos. En esta investigación se aborda el estudio de la espiritualidad y la escritura femenina quiteña en los siglos XVII y XVIII, centrándose en la figura de sor Catalina de Jesús María, de la que se analizan sus visiones en relación a santa Teresa de Jesús.

V.2. Fuentes visuales o materiales

Las imágenes, al igual que los documentos, constituyen una fuente histórica para nuestro estudio. El análisis, a fondo, de las imágenes del ciclo litúrgico de Navidad, en su mayor parte inéditas, y en su contexto, permite apreciar la importancia de estas obras como objetos devocionales. A falta de fuentes documentales que puedan atestiguar la antigüedad de algunas prácticas devocionales, la existencia y conservación de imágenes de datación virreinal, que fueron creadas, claramente, para estas prácticas, nos permite al menos datarlas aproximadamente y tener constancia de su existencia, aunque no de su desarrollo. Además, el estudio de las propias obras junto a los documentos nos posibilita reconstruir la historia de estas imágenes como objetos devocionales. Muchas de las obras objeto de estudio aún desempeñan el uso para el que fueron creadas, mientras que otras han pasado a ser meros objetos artísticos, habiendo perdido sus funciones culturales. Al igual que las prácticas se han ido transformando a lo largo de los siglos, las imágenes también lo han hecho, por lo que nos encontraremos con imágenes antiguas con ajuares actuales, lo que es síntoma inequívoco de que se trata de obras aún vivas y que, por lo tanto, siguen despertando devoción, cumpliendo su función y, en definitiva, siendo el vehículo para la experiencia con lo sagrado.

Otras imágenes del ciclo litúrgico de Navidad se han convertido en meros objetos artísticos, al haber sido despojadas de sus funciones culturales para ser exhibidas.

²⁰³ JERVES, Alfonso A., OP. "Introducción". En SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): 5-11.

²⁰⁴ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954).

²⁰⁵ ARMSTRONG (2012).

Varios de los monasterios ecuatorianos que son analizados en esta tesis doctoral cuentan con museos, en los que se muestra al público parte de su rico patrimonio artístico y se permite un acercamiento a la vida claustral, aunque, como analizaremos, de un modo muy superficial [fig. 42, 43, 44 y 45].

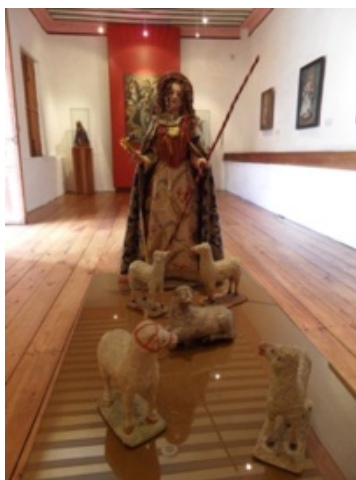


Fig. 42: Cuenca, Museo de las Conceptas. Fig. 43: Cuenca, Museo de las Conceptas.



Fig. 44: Riobamba, Museo de la Arte Religioso. Fig. 45: Riobamba, Museo de Arte Religioso.

Con el propósito de “dar una función social a las obras de arte del monasterio”²⁰⁶, se permite la contemplación, en espacios que antiguamente ocupara la clausura, de obras de muy diversa índole. Lo que, en principio, podría parecer una gran ventaja para el historiador interesado en el estudio de estas obras, puesto que puede acceder a ellas sin necesidad de entrar en la clausura, supone un gran problema para llevar a cabo un análisis que pretenda ir más allá de una mera catalogación formal o

²⁰⁶ RODRÍGUEZ (1986): sin paginar.

descriptiva. Las obras expuestas, al ser movidas de su lugar original, en la clausura, para ocupar uno nuevo en la exposición museográfica, han sido descontextualizadas, perdiendo el marco para el que fueron creadas o que, al menos, ocuparon durante siglos. Con ellas, en el mejor de los casos, se ha construido un discurso expositivo, para el que son seleccionadas de entre otras muchas. Esta selección obedece a muy diversos criterios, pero lo que prima habitualmente es la calidad artística de las obras en detrimento de su valor devocional, olvidando que las monjas, como la propia santa Teresa de Jesús, utilizaron el arte como medio²⁰⁷. Por lo tanto, en estos museos se traslada al visitante una imagen irreal acerca de las clausuras femeninas, en la que se obvia la espiritualidad a la que responden las imágenes y cómo sirven a la vida contemplativa, al presentarse solo como objetos artísticos.

Forman parte de este estudio algunas de las obras depositadas en el Museo de Arte Religioso de las Conceptas de Riobamba (Ecuador), inaugurado en 1980; en el Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador), que abrió sus puertas en 1986; en el Museo Monacal de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador), inaugurado en el año 2006; en el Museo de Arte Religioso del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador), también inaugurado en el año 2006 y en el Museo Metropolitano del Carmen Alto de Quito, abierto al público en el año 2013. Cada uno de estos museos tiene un origen diferente, así como una titularidad, gestión, discurso museográfico y política cultural, que analizaremos en el quinto capítulo de esta tesis.

V.3. La tradición oral

La tradición oral juega un papel muy importante en la clausura femenina²⁰⁸, puesto que gran parte de su patrimonio inmaterial se transmite de forma oral. Por ello, para la realización del estudio de las prácticas piadosas del ciclo litúrgico de Navidad durante el siglo XX e inicios del XXI, han sido fundamentales las entrevistas mantenidas con las religiosas, en las que nos han hecho partícipes de sus prácticas piadosas, cuyo desarrollo se ha ido transmitiendo, tradicionalmente, de forma oral²⁰⁹. La tradición oral, junto con los diversos documentos que son utilizados en estas prácticas piadosas, tales como devocionarios, novenas, cédulas, pregones, letras de villancicos, etc., y que, por estar aún en uso, no forman parte de sus archivos, nos servirán para conocer el

²⁰⁷ Acerca del arte en santa Teresa de Jesús véase PRADOS (1997): 81-92.

²⁰⁸ Acerca de la tradición oral en los conventos de clausura véase CARAMANZANA (1997): 165-167.

²⁰⁹ En los monasterios hemos contado con diversas informantes, quienes nos han relatado sus vivencias y las de la comunidad a la que pertenecen.

funcionamiento de las prácticas piadosas en la actualidad, pero en modo alguno se trata de recrear el pasado a través del presente [fig. 46 y 47].



Fig. 46: *Carmelitas descalzas rezando la Novena de Navidad*. 2014. Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto.



Fig. 47: *Carmelitas descalzas en la procesión de los Retiros*. 2015. Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto.



**CAPÍTULO I.
LOS USOS DE LAS IMÁGENES
EN EL CONTEXTO DEL
CICLO LITÚRGICO DE NAVIDAD**

La historiografía de las prácticas religiosas de los monasterios de clausura femenina del mundo hispánico se remonta a la segunda mitad del siglo XX, cuando aparecieron breves estudios, generalmente, en relación al patrimonio artístico, como objeto de culto y veneración. La principal característica de este acercamiento historiográfico es que se ha venido haciendo, casi siempre, fuera de tiempo y espacio. Por una parte, muchos de estos estudios carecen de apoyo documental, por lo que presentan las prácticas objeto de análisis sin datarlas. El problema de este tipo de bibliografía es que reconstruye el pasado partiendo del desarrollo actual de las prácticas piadosas, recurriendo a tópicos como “desde tiempo inmemorial”, “tradicionalmente” o “esto siempre fue así”, sin tener constancia documental de que realmente fuera de ese modo. Esto es resultado del hecho de que para estos estudios no se ha llevado a cabo un trabajo de investigación en los archivos de los monasterios. Sino que, a menudo, es a través de una entrevista con las monjas, en la que éstas informan acerca de cómo viven actualmente su religiosidad, cuyo funcionamiento se traslada a los siglos XVI, XVII y XVIII, puesto que, supuestamente, todo es resultado o herencia de la piedad barroca. Este modo de proceder se justifica afirmando la falta de documentación, lo que no siempre es real. Así, la tradición oral y los desarrollos actuales se presentan como históricos, a pesar de no serlos. Otras aproximaciones olvidan por completo el contexto histórico de estas prácticas y sus desarrollos, para presentarlas como *performances* contemporáneas¹.

Por otra parte, esta bibliografía, supuestamente específica, tiende a generalizar, basándose en supuestos comunes que llevan a aplicar lo que sucede en un monasterio a otro, con el fin de rellenar lo que la memoria de las monjas entrevistadas apenas logra reconstruir, puesto que estas prácticas, en muchas ocasiones, hace tiempo que ya han sido abandonadas y hasta olvidadas². Como consecuencia, se establecen categorías tipo,

¹ Una *performance*, de acuerdo con el diccionario de la R.A.E., es una “actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador”. Sanfuentes Echevarría presenta los nacimientos como el punto de partida de una *performance*, “donde todos pueden participar y sentirse sujetos capaces de determinar el derrotero de la velada. Los espectadores y los que participan en las fiestas alrededor del pesebre, de alguna forma están haciendo una re-performance del evento original del nacimiento de Cristo y de las representaciones del evento que fundara San Francisco de Asís en el siglo XIII. En este sentido, la performance está conmemorando un evento fundante” [SANFUENTES ECHEVERRÍA (2014): 353-368].

² Arbeteta Mira para analizar el ciclo de Navidad en las clausuras madrileñas realizó una serie de entrevistas, recogiendo testimonios “de religiosas mayores de ochenta años que confían en su memoria, sin otro apoyo, para recordar rituales que años atrás se realizaban y que sólo ellas recuerdan” [ARBETETA MIRA (1996): 27]. El estudio se basa únicamente en estos testimonios, sin aportar ningún tipo de documento. Sin embargo, la tradición oral no puede ser la única fuente para llevar a cabo una investigación de estas características, puesto que los recuerdos no tienen porqué ajustarse a la realidad, y máxime cuando se plantea como un estudio histórico, al rastrear “características de la piedad de la época de los Austrias” [ARBETETA MIRA (1996): 29]. Algo semejante sucede con su estudio acerca de las

que, a manera de comodín, se aplican a todos los claustros. Por lo tanto, para usar correctamente gran parte de esta bibliografía hay que separar lo que realmente está documentado de lo que es mera suposición. Puesto que aunque haya tradiciones que son comunes a muchos claustros, al pertenecer a la misma Orden, que es la que marca la espiritualidad de todos sus monasterios, cada uno de ellos las adaptó a su realidad, espacio, medios o necesidades, por lo que no se puede aplicar, sin más, lo que sucede en un monasterio a otro. Pese a ello, se viene afirmando que las estrechas relaciones entre algunas comunidades son, en ocasiones, la causa de que compartan una serie de prácticas devocionales y tradiciones³, pero estas teorías, nuevamente, son mera especulación y carecen de cualquier apoyo documental que las sustenten.

Por lo que respecta a los monasterios de la Monarquía Hispánica en territorio americano, se viene aseverando, casi como tópico, que su espiritualidad no fue muy diferente de la que se desarrolló en la metrópoli en los siglos XVII y XVIII⁴. Para el ciclo litúrgico de Navidad, objeto de investigación de esta tesis doctoral, carecemos de estudios, bien documentados, que nos permitan realizar este tipo de afirmaciones, ya que, en muchos de ellos, se aplica el conocimiento y se traslada el desarrollo de las prácticas piadosas españolas a los Virreinos Americanos, sin haber profundizado en ellos y obviando el entorno en el que éstos se asientan⁵. Este tipo de estudios, algunos de ellos meros apuntes, sobre la América Virreinal pecan de abarcar un territorio demasiado extenso, lo que imposibilita un estudio pormenorizado y hace que se caiga en la generalización, además, muchas veces, trivial. El problema de estas aproximaciones, radica en que, por lo general, se han hecho desde España a partir de referencias bibliográficas, sin existir un contacto directo con el ámbito de estudio, por lo

clausuras toledanas, que partió de una encuesta a las monjas, sin realizar ningún tipo de investigación en sus archivos: “al principio no saben, no recuerdan, llaman a las veteranas, evocan a las fallecidas que sabían todas las historias, suban a los desvanes, sacan cajas, arrastran arcones las jóvenes [...] surgen de la memoria las viejas tradiciones y alguien recuerda las historias maravillosas, las palabras que antaño hablaron a lo más hondo” [ARBETETA MIRA (2002): 18]. A pesar de las faltas documentales, la autora generaliza las prácticas, aunque no estén documentadas por causa de la memoria perdida: “nuestras informantes han relatado minuciosamente un complejo ceremonial que coincide con el recogido en zonas geográficamente muy alejadas, como las islas Baleares, [...] Anadlucía y Méjico, lo que confirma la existencia de un uso común y generalizado para lo que hoy son tradiciones aisladas” [ARBETETA MIRA (2002): 20].

³ ARBETETA MIRA (2007): 154.

⁴ LAVRIN (2005): 667-693.

⁵ Arbeteta Mira al analizar la Navidad en la América Virreinal afirma, como un cliché fijo, que son muchas las prácticas y costumbres religiosas que, olvidadas en la Península Ibérica, aún persisten en América [ARBETETA MIRA (2006): 26], pero sin entrar en su análisis. Por otra parte, tiende a afirmar, sin ningún apoyo documental, que muchas de las celebraciones siguen viejas costumbres de los tiempos virreinales y aplica el desarrollo actual a tiempos pasados, haciéndolos pasar por históricos [ARBETETA MIRA (2006): 61].

que las fuentes empleadas siempre son secundarias. Eso hace que los documentos que se mencionan o reproducen no hayan sido consultados, salvo a través de una cita y que si hay errores, éstos se sigan arrastrando.

Para el estudio del ciclo litúrgico de Navidad en los monasterios femeninos de la Real Audiencia de Quito no contamos con bibliografía específica previa, ni con documentación que permita una visión completa del tema desde el siglo XVI al XVIII. Pese a ello, se intentará reconstruir todo lo que se pueda, a través de muy diversa documentación, mostrando el desarrollo y la sucesión cronológica de cada una de las devociones que lo componen, siempre que los documentos así nos lo permitan. Con el propósito de presentar un desarrollo lo más completo de estas prácticas, así como para facilitar su comprensión desde el conocimiento de su desarrollo actual, se ha llevado su estudio hasta el siglo XX, teniendo siempre presente el peso que la tradición ejerce en las clausuras. Por otro lado, la posibilidad de que con el tiempo se descubran nuevas noticias, hace que se incluyan algunas prácticas que, por el momento, sólo se han podido documentar en la Real Audiencia en los siglos XIX y XX, pero de las que si hay constancia documental anterior en los monasterios de la metrópoli. Todo ello, responde al interés por mostrar cómo muchas de las tradiciones claustrales objeto de estudio no han muerto, sino que perduran, aunque transformadas y adaptadas a lo largo de los siglos. Esto permitirá comprobar hasta qué punto, las prácticas que, generalmente, se han presentado como herencia de la piedad barroca y, por lo tanto, continuadoras de costumbres de época virreinal, realmente lo son o no. De este modo, el estudio de estas prácticas, incluso en sus manifestaciones más recientes, hace posible que se pueda presentar una visión completa del ciclo. Además, si no se documentan ahora, se corre el riesgo de perder un conocimiento valioso, como ya ha sucedido con numerosos monasterios españoles. Para facilitar la comprensión de todas estas devociones se usarán ejemplos y materiales de diversos monasterios españoles, pero exclusivamente en la medida que contribuyan a esclarecer los orígenes de algunas prácticas religiosas o en que ofrezcan contrapuntos para entender mejor las manifestaciones quiteñas. Estos contrapuntos pueden ser tanto de similitudes como de interesantes diferencias, que enriquecerán la visión sobre las mismas. En ningún momento se harán pasar las hipótesis por certezas y, mucho menos, los desarrollos actuales por históricos.

El ciclo litúrgico de Navidad, en todos los territorios de la Monarquía Hispánica, se caracterizó por el alto grado de participación e interacción de imágenes en las diferentes prácticas devocionales. Las oraciones y las imágenes constituían una unidad

en el desarrollo de muchas de estas celebraciones. Sin embargo, este hecho se ha perdido de vista en la historiografía artística, que ha analizado las imágenes por sí mismas y no en relación a sus usos y funciones culturales, que son las que justifican su existencia. Como veremos, son las prácticas piadosas objeto de estudio las que justifican la creación de estas obras y no las obras las que provocan estos cultos. Por lo tanto, no estamos ante juegos pueriles, como muchas veces se ven estas prácticas, sino ante una profunda espiritualidad, que dota de sentido a cada devoción y en la que las imágenes sirven para fijar la atención, haciendo visible lo invisible. Además, la pérdida de conocimientos específicos sobre este ciclo litúrgico, hace necesario que exponamos cuidadosamente sus distintas partes, para, así, poder entender sus imágenes. Por ello, procedemos a analizar el ciclo litúrgico de Navidad considerando sus tiempos y sus espacios, porque es la base documental necesaria para poder valorar con precisión cuándo y dónde se usaban las imágenes, más allá de una historia de escultura en la Real Audiencia de Quito.

I.I. El ciclo litúrgico de Navidad

El antiguo ciclo litúrgico de Navidad hoy es muy poco conocido, tanto por la sociedad actual como por los círculos académicos que estudian algunas de las obras artísticas que jugaron un papel central en el mismo. Se estudian algunos de sus objetos devocionales, aislándolos de su contexto, por lo que se obvia que este ciclo estuvo, y aún está, compuesto por distintos momentos del calendario, en los que había diversas tradiciones, fiestas y modos de relacionarse, así como de exhibir, vestir y dirigirse a las imágenes.

El ciclo navideño se componía de dos grandes tiempos, uno de expectación y otro de celebración. El primero corresponde al Adviento, que se desarrollaba desde el treinta de noviembre al veinticuatro de diciembre. El segundo es la Pascua de Navidad, el tiempo de celebración del nacimiento del Hijo de Dios, que terminaba el dos de febrero con la festividad de La Candelaria. Dos grandes tiempos en los que se iban concatenando una serie de prácticas piadosas, en las que oraciones e imágenes se interrelacionaban.

El Adviento era un tiempo de expectación diligente y vigilante de Cristo y, por consiguiente, de preparación para el nacimiento de Jesús. Este periodo finalizaba la noche del veinticuatro de diciembre, cuando, con la Misa del Gallo, se levantaba el ayuno y la abstinencia. Durante este tiempo, los monasterios no recibían visitas y las monjas se retiraban, aislándose, por uno o más días, en todo o en parte, de las

ocupaciones ordinarias. Como estación penitencial, el Adviento era tiempo de ayunos, sacrificios y mortificaciones, en el que se llevaban a cabo una serie de ejercicios basados en la meditación del Misterio de la Encarnación. Todos los monasterios iniciaban el Adviento, el treinta de noviembre, el sábado anterior al primer domingo de Adviento o el primer domingo de Adviento, con el reparto de las cédulas de la Canastilla mística. A este ajuar espiritual para el Divino Infante, seguía, durante todo el Adviento, el rezo comunitario de las Cuarenta Ave Marías, en memoria del tiempo que dedicó la Virgen María a prepararse para el parto. Esta expectación únicamente era interrumpida para celebrar, el ocho de diciembre, la fiesta de la Inmaculada Concepción. Desde el dieciséis al veinticuatro de diciembre, se rezaban las Jornadas, en referencia a los nueve tramos de camino que, con motivo del empadronamiento, realizaron la Virgen María y san José en su viaje de Nazaret a Belén. Con el fin de profundizar en el Misterio del Nacimiento, las comunidades iniciaban también el dieciséis de diciembre la Novena dedicada al Niño Jesús, también conocida en la Real Audiencia como Misas de Aguinaldos. El dieciocho de diciembre se celebraba la fiesta de la Expectación del Parto de Nuestra Señora, o espera del divino alumbramiento, en su advocación de Nuestra Señora de la Expectación, Nuestra Señora de la Esperanza o Virgen de la O. El veinticuatro de diciembre, ante el inminente nacimiento del Hijo de Dios, tenía lugar la celebración de las Posadas, en recuerdo de la búsqueda, por parte de la Virgen María y san José, de posada en Belén. A su escenificación, seguían las loas ante el Nacimiento, la procesión de la Calenda y la Misa del Gallo.

El veinticinco de diciembre, el día de Navidad, comenzaba un tiempo nuevo, de gozo y celebración por el nacimiento de Cristo. Durante su octava, el veintiocho de diciembre, tenía lugar la fiesta de los Santos Inocentes. En el día de la Sagrada Familia, que se celebraba el domingo que caía entre la octava de Navidad, del veinticinco de diciembre al uno de enero, o el treinta de diciembre, en caso de que no hubiera un domingo entre estos días, tenía lugar el juego del Niño perdido. El treinta y uno de diciembre o el uno de enero las comunidades repartían el *Santo*, *Virtudes* y *Alma*, es decir, los santos protectores de las monjas para el año entrante, así como la virtud a practicar y las almas por las que rezar. El uno de enero se festejaba al *Enmanuel* y el seis de enero la Epifanía. La celebración, el dos de febrero, de la Purificación de María, conocida popularmente como *La Candelaria*, cerraba el ciclo.

Como veremos, en muchas de estas prácticas piadosas, la participación de imágenes fue fundamental en su desarrollo. Para entender esas imágenes, hay que

estudiarlas en su contexto original, puesto que, en la clausura femenina, estos objetos aún están vivos y conservan el valor antropológico que pierden en nuestros museos. Por ello, haremos frente a su descontextualización en los discursos museísticos y coleccionistas del siglo XX en el último capítulo de la tesis. En este primer capítulo, subrayando el importante papel desempeñado por las imágenes y las artes en el desarrollo de estas celebraciones, analizaremos cada práctica piadosa exponiendo sus orígenes y funcionamiento, seguidos de su desarrollo en los monasterios de la Real Audiencia de Quito, reconstruyendo documentalmente y cronológicamente, desde el siglo XVI al XX, cada una de estas tradiciones, indicando para cada noticia el monasterio del que se trata.

I.II. La Navidad en la Real Audiencia

En 1537, la Navidad y Reyes eran fiestas en las que todos los ciudadanos debían estar presentes en la ciudad de Quito (Ecuador). El acendrado catolicismo del que hacían gala los conquistadores, al menos en su ostentación externa, hizo que el Cabildo pregonara la presencia obligada en la villa de todos sus vecinos, en los días en que la Iglesia conmemoraba las Pascuas de Navidad y de Reyes, con multa de diez pesos oro a quien no obedeciere⁶. El interés social por las fiestas de Navidad también se puede extraer del acta del Cabildo quiteño fechada el trece de enero de 1539, en la que se indica que “los señores del Cabildo disxeron que porque Alonso de Vargas, vezino de esta villa, no ha estado en ella la Pascua de Navidad ni la de los Reyes e ha incurrido en pena de veinte pesos, por cada pascua diez, que le dan por condenado en ellos”⁷. Documentos posteriores, del siglo XVII, como la *Descripción y relación del Estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito...* que hizo Diego Rodríguez Docampo, clérigo presbítero secretario del Venerable Deán y Cabildo de aquella Catedral, fechada el veinticuatro de marzo de 1650, revelan que en la Catedral de Quito (Ecuador) las Pascuas de Navidad y Reyes eran celebradas con solemnidad incesablemente en el altar y coro⁸. Se dice que no hubo iglesia parroquial o conventual donde, para la Pascua de Navidad, no se compusiese un Nacimiento y en los pueblos de la Real Audiencia se recurrió al teatro edificante para dramatizar la escena de Navidad, en el que intervenían

⁶ DESCALZI (1978): 91.

⁷ VARGAS (1944): 232 y 233 y VARGAS (1960): 310.

⁸ Al igual que las del Espíritu Santo, Resurrección, las festividades de la Madre de Dios, Apóstoles, san Juan Bautista, san José y demás santos de primera y segunda clase. JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965): 21.

personajes disfrazados que recitaban una copla apropiada, lo que demuestra su arraigo no sólo en las ciudades principales sino en todo el territorio⁹.

Tras la fiesta de Navidad, la población de la Real Audiencia celebraba *Velorios* y *Misas* o *Pases del Niño*. En el folklore¹⁰ ecuatoriano navideño se conoce como *Pase del Niño* a la procesión que transporta la imagen del Niño Jesús desde las casas particulares a los templos para la Misa del Niño o de la casa del dueño de la imagen a la del prioste o de cualquier lugar al Nacimiento, y desde el pesebre hasta el altar del templo, para la celebración eucarística¹¹. Para los *Velorios*¹², que tenían lugar en las casas, se arreglaban altares con la imagen del Niño Jesús, ante los que se festejaba el nacimiento del Niño Dios con el canto de villancicos y bailes, además de la ingesta de licores¹³. Creemos que se trata de una práctica muy antigua, aunque, por el momento, no podemos documentarla, a pesar de que, en la actualidad, se ha ido definiendo a través de estudios antropológicos. A las *Misas* o *Pases del Niño*, que tenían lugar en las iglesias, se acudía con la imagen familiar del Niño Jesús, por lo que se recorrían los espacios públicos con ellas. Este hecho es importante, puesto que las imágenes, al recorrer estos espacios, cobraban una cara pública, aunque la historiografía, tradicionalmente, las haya considerado como de devoción particular y, por lo tanto, privada. Como reflejo de ese carácter público, el *Álbum de Costumbres Ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres. Pinturas de mediados del siglo XIX. Hacia 1855* de la Biblioteca Nacional de España, conocido por su ubicación como *Álbum de Madrid*, contiene una acuarela decimonónica en la que se representa a una pareja de devotas de la Fiesta del Niño en la Navidad¹⁴ [fig. 1]. Una de ellas porta una urna de espejuelos con la imagen del Niño Jesús,

⁹ VARGAS (1944): 231 y 232 y VARGAS (1960): 311. Un manuscrito de finales del siglo XVIII, procedente de un Maestro de Capilla de Latacunga (Ecuador), consagra la parte sexta a los *Romances al Niño Dios para la Navidad*, en la que se transcriben los versos compuestos por el Padre Hernando de Jesús Larrea, junto con otros muchos de carácter popular, en los que se revela la esencia folklórica de la Navidad celebrada por los campesinos [VARGAS (1960): 311].

¹⁰ Por folklore, siguiendo el diccionario de la R.A.E., entendemos el conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular.

¹¹ Véase la entrada “Niño” del *Diccionario del folklore ecuatoriano*. DE CARVALHO-NETO (1964): 315-317 y VARGAS (1960): 317.

¹² El *Diccionario del folklore ecuatoriano* solo recoge para velorio el significado de funeral [DE CARVALHO-NETO (2011): 185, 186 y 346]. Sin embargo, el diccionario de la R.A.E. si lo define como una reunión con bailes, cantos y cuentos que durante la noche se celebra en las casas de los pueblos, por lo común con ocasión de alguna faena doméstica, como hilar o matar el cerdo.

¹³ Esta información ha sido extraída del expediente de la Declaratoria como Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado Ecuatoriano al Pase del Niño Viajero de Cuenca, en diciembre de 2008, cuya investigación fue realizada por la antropóloga Gabriela Eljuri Jaramillo y la historiadora Susana González de Vega. Quiero dejar constancia de la gentileza del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, a través de su Sede del Austro, por su autorización para la consulta y utilización de esta declaratoria.

¹⁴ Acerca de este álbum véase ORTIZ CRESPO (2005).

mientras que su acompañante lleva un platillo con incienso¹⁵. Esta acuarela muestra cómo las imágenes recibían culto en los hogares quiteños en el siglo XIX dispuestas en pequeñas urnas de tradición barroca. Lo más sorprendente es que estas urnas también se sacaban a la calle para las *Misas del Niño*, evitando así el contacto directo con la imagen, que permanecía protegida por los cristales. Esta misma escena sería ilustrada por Juan Agustín Guerrero en su repertorio de *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*¹⁶ [fig. 2].



Fig. 1: *Misa del Niño*. Acuarela del *Álbum de Costumbres Ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres*. Pinturas de mediados del siglo XIX. Hacia 1855. Madrid, Biblioteca Nacional. Fig. 2: Juan Agustín Guerrero. *Devotas en la fiesta del niño en la Navidad*. Acuarela perteneciente a la obra *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Hallo, Wilson. *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Juan Agustín Guerrero. Quito (Ecuador) y Madrid (España): Ediciones del Sol y Espasa Calpe, 1981.

Estos *Pases del Niño*, en el siglo XIX, terminarían en fiestas, a puerta cerrada, de relajadas costumbres. Así se muestra en otra acuarela del citado *Álbum de Madrid*, en la que se representa la habitación de unas cholas, quienes, por su hermosura o la liviandad de sus costumbres, enamoraban a personajes de la nobleza quiteña e, incluso, del clero¹⁷ [fig. 3].

¹⁵ ORTIZ CRESPO (2005): 442 y 443.

¹⁶ Estas acuarelas decimonónicas no serían estudiadas y publicadas hasta el siglo XX por Wilson Hallo. Véase HALLO (1981).

¹⁷ ORTIZ CRESPO (2005): 242 y 243.



Fig. 3: Misa del Niño. Acuarela del *Álbum de Costumbres Ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres*. Pinturas de mediados del siglo XIX. Hacia 1855. Madrid, Biblioteca Nacional.



Fig. 4: Joaquín Pinto. *El Velorio*. S. XIX. Óleo sobre lienzo. Ecuador, colección particular.

Lo que más nos interesa de esta imagen, es la presencia de un altar, de carácter efímero, con el Niño Jesús. Sobre una mesa, con un vistoso adorno textil, se dispone una urna de espejos con la imagen del Niño Dios, flanqueado por dos velas. Un altar semejante preside *El Velorio* de Joaquín Pinto (1842-1906) [fig. 4]. No tenemos constancia documental anterior a las fuentes decimonónicas presentadas de la celebración de estas prácticas.

I.III. Adviento

El Adviento era un tiempo, con carácter penitencial, de preparación para el nacimiento de Jesús¹⁸. Esta expectación solo se veía interrumpida, el ocho de diciembre, para celebrar la fiesta de la Inmaculada Concepción¹⁹. Aunque, en realidad, la preparación para la Navidad comenzaba nueve meses antes, con la celebración de la Anunciación del Señor²⁰. Este periodo finalizaba la noche del veinticuatro de diciembre, cuando, con la Misa del Gallo, se levantaba el ayuno y la abstinencia.

En esta estación penitencial, las clausuras femeninas llevaban a cabo una serie de ejercicios basados en la meditación del Misterio de la Encarnación, con el fin de honrar los sufrimientos de Jesucristo en el establo²¹. Estas meditaciones iban acompañadas de la mortificación interior y exterior, así como de la prédica de los sacerdotes²². Sabemos que en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), entre 1791 y 1794, estas pláticas tenían un coste de doce pesos²³. Que esta práctica se continuó en el siglo XIX queda documentado por las cuentas de la abadesa del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), sor Manuela de Santa Catalina, fechadas en 1829, entre cuyos gastos de la Iglesia, consta el pago de ocho pesos al que predica los cuatro domingos de Adviento²⁴. Así como por el informe de la *Visita Del Monasterio de Sta. Clara de esta Ciudad de Quito hecha por el Yllmo. S.r Diocesano Dr. Dn. Rafael Laso de la Vega. Año de 1830*, en el que consta que las prédicas o pláticas tuvieron lugar todos los domingos del Adviento²⁵.

Este tiempo originaba una serie de gastos extraordinarios a los monasterios. Así, el seis de octubre de 1778, la abadesa del Monasterio de la Inmaculada Concepción de

¹⁸ GERMÁN ROJAS (2007): 52-56.

¹⁹ ARBETETA MIRA (2006): 22 y PASCHER (1965): 357-363.

²⁰ PÉREZ MESURO (2004): 55-57.

²¹ ELÍAS AVRILLÓN (1905): 4 y 5.

²² En las cuentas de la Rvda. Madre Priora Francisca María de la Madre de Dios y San Miguel, del Monasterio de la Santísima Trinidad de Quito (Ecuador), entre 1749 y 1753, en los egresos (descargos) se refieren ochenta pesos en *Regalos al de la llave, a los padres por las pláticas de Adviento, Cuaresma y ejercicios*. ACBQ. *Cuentas de la Madre Francisca María de la Madre de Dios y San Miguel 1749-1753*. Legajo 17. Recogido en LUNA TOBAR (1997): 90 y 91.

²³ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. *Quaderno de listas delos gastos inpedidos en las fiestas, que tiene este R.l Monasterio dela Concepcion de Quito, durante el mando y gov.no dela dñisima, y electa Abadesa, la M.i R. M.e Maria Jasinta dela Presentacion, p.a su descargo desde 30 de Noviembre de 791 hasta 30 de Enero de 795 q.e duró su Governacia*.

²⁴ ACMQ. Sección Clarisas. Caja 57. *Plan que de orden del Yllmo. Sr. D.r D.n Rafael Lazo de la Vega, Dignis.mo Obispo de esta Diocesi ha formado la Madre Abadesa del Monasterio de Santa Clara, demostrando en el los ingresos que ha tenido desde 1º de Enero de 1829, hasta 31 de Diciembre del propio año; los gastos que se han impendido en los alimentos de las religiosas que componen su Comunidad: las producciones de la unica hacienda que posee, con las demás particularidades que manifiesta el siguiente por menor*.

²⁵ ACMQ. Sección Clarisas. Caja 57.

Quito (Ecuador), sor María Clara de San Justo y Pastor, sacó para el indispensable gasto de Adviento quinientos pesos consignados por Juan Manuel Mosquera en la caja del Juzgado, poniendo para su resguardo y seguro unas joyas de oro y esmeraldas y unas piezas de plata labrada, para reponer esta cantidad y libertar otras prendas pertenecientes a dicho monasterio, con la cobranza del concurso de Antonio Pastrana de réditos que se debían. Sin embargo, el administrador del monasterio, el notario Manuel Pacheco, tomó esa cantidad para divertirla en otros gastos, dejando frustrada esa satisfacción, y el monasterio gravado con el empeño de las citadas alhajas en dicha Casa de depósitos²⁶. En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) tenía lugar el llamado *Repartimiento de Adviento* a las religiosas y demás oficiales, capellán, médico, cobradores y demás sirvientes del monasterio²⁷.

Como símbolo de la espera del divino alumbramiento se estableció la Corona de Adviento, con la que se inaugura el nuevo año litúrgico y el Adviento. Su color verde simboliza la vida y esperanza, mientras que encender, semana tras semana, sus cuatro velas, cuyas luces recuerdan que Cristo es la Luz del mundo, es reflejo de la preparación gradual del alma devota para recibir la luz de la Navidad. Esta tradición fue muy común en el norte de Europa en el siglo XIX²⁸, pero en la mayoría de los monasterios españoles no se generalizó hasta la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, aún no se ha podido aclarar, documentalmente, si se trata de una práctica antigua o reciente²⁹. En la corona, que generalmente hacían las propias hermanas usando ramas verdes de su huerto, estaban representados, por velas o cintas, los cuatro domingos de Adviento, mediante su color litúrgico, el morado, excepto el domingo de Gaudete³⁰, al que corresponde el rosa. Desconocemos cómo y cuándo llegó esta tradición a las clausuras quiteñas, aunque, en la actualidad, al menos, si se coloca en el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen

²⁶ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48.

²⁷ En esta dotación económica se emplearon importantes sumas de dinero. En 1791 doscientos ochenta y nueve pesos con tres reales y medio, en 1792 doscientos setenta y nueve pesos con real y medio, en 1793 doscientos sesenta y nueve pesos con siete reales y medio y en 1794 doscientos setenta y nueve pesos. ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. *Quaderno de listas delos gastos inpedidos en las fiestas, que tiene este R.l Monasterio dela Concepcion de Quito, durante el mando y gov.no dela dñisima, y electa Abadesa, la M.i R. M.e Maria Jasinta dela Presentacion, p.a su descargo desde 30 de Noviembre de 791 hasta 30 de Enero de 795 q.e duró su Governacia.*

²⁸ La actual forma de la corona de Adviento se debe al educador y teólogo luterano Johann Hinrich Wichern, que atendía un albergue de huérfanos en Hamburgo (Alemania). Durante el Adviento, los niños le preguntaban con frecuencia los días que quedaban para Navidad. En 1839 revistió una vieja rueda de carreta con hojas pequeñas y con diecinueve velas pequeñas de color rojo y cuatro velas blancas más grandes. Las velas rojas se encendían en los días feriales, mientras que las blancas se encendían los domingos. MERINO (2009): 599-610.

²⁹ ARBETETA MIRA (1996B): 35.

³⁰ El tercer Domingo de Adviento, llamado de *Gaudete*, es decir, *Alegraos*.

Moderno o Bajo de Quito (Ecuador)³¹ y en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), donde se sitúa a los pies del altar mayor de su iglesia, cuyas cuatro velas eran de color morado en el Adviento del año 2013.

Puesto que esta práctica devocional no es de época virreinal, y todas las noticias quiteñas pertenecen al siglo XX, hemos optado por presentarla en esta introducción sobre el Adviento.

I.III.1. La Canastilla mística o ajuar espiritual para el Divino Niño Jesús

Los monasterios iniciaban el Adviento con la Canastilla mística, una práctica piadosa que aún se mantiene vigente en muchos de los monasterios de la antigua Real Audiencia de Quito, mientras que en la mayor parte de las clausuras españolas se dejó de practicar a partir del Concilio Vaticano II, aunque, en realidad, en gran parte de ellos dejaría de hacerse en la década de los años ochenta del siglo XX³².

La Canastilla mística era también llamada, por las distintas comunidades de religiosas, ajuar espiritual, canastilla, canastilla espiritual, envoltura, fajaduras, mantillas o volcada. Con esta práctica devocional, las religiosas pretendían emular la actitud de la Virgen María, quien, según los textos apócrifos, se ocupó durante su embarazo de confeccionar, cosiendo y bordando, la canastilla de su hijo: “A los pies de tu Madre divina, / Prevenida de aguja y dedal, / Yo me postro, pidiendo me enseñe / Canastilla preciosa á formar”³³ [fig. 5]. A través de esta labor, la Virgen María se convierte en el modelo por excelencia de la condición femenina y de la mujer hacendosa, como señala el Pseudo Buenaventura: “De Nuestra Señora se lee que, con su aguja y con la rueca, ganaba el sustento para sí y para su Hijo: cosía e hilaba la Señora del mundo, amante de la pobreza, pues en todas maneras amaron mucho esa virtud y fuéronle perfectamente fieles hasta la muerte. Pero ¿iría ella misma pidiendo por las casas paño y otras cosas en que trabajar? Porque era necesario que se diese a conocer por la vecindad, so pena de no tener que hacer, porque los vecinos no se lo habían de adivinar”³⁴ [fig. 6].

³¹ Las hermanas carmelitas descalzas nos facilitaron las oraciones para bendecir cada una de las velas, contenidas en un folleto de uso interno de la comunidad.

³² ARBETETA MIRA (1996B): 33-35 y ARBETETA MIRA (2002): 20 y 21.

³³ HERMANA MARÍA VIRGINIA DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS (1907): 68-92.

³⁴ *Pseudo Buenaventura*. Recogido en SCHENONE (1998): 89.



Fig. 5: Bernardo Rodríguez de la Parra y Jaramillo, círculo de. *Sagrada Familia* (detalle de la *Opera manuum*). S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Fig. 6: Anónimo cuzqueño. *Aparición del Niño Jesús mientras Santa Rosa de Lima bordaba*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 123 x 153 cm. Lima, Basílica Santuario de Santa Rosa.

Arbeteta Mira afirma que esta práctica es la clave para la comprensión del Belén tradicional español. No compartimos esta opinión puesto que solo se cumple en el caso del Belén de las Capuchinas de Palma (España), cuyo Niño Jesús era vestido como resultado de esta práctica. Por lo tanto, un solo caso documentado no se puede generalizar y extrapolar a otros monasterios y, mucho menos, establecer como clave del simbolismo del Belén tradicional español, cuando, además, era una práctica piadosa que, en las clausuras, tenía lugar, generalmente, al margen del Belén³⁵.

En contraste con otros momentos del ciclo navideño, existen muchos testimonios de la importancia de la Canastilla y su origen a lo largo de la Edad Moderna. De esta práctica se tiene mucha más información documental y, además, más antigua, pudiéndose confirmar su existencia ya en el siglo XVI. En la *Mística Ciudad de Dios*, sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665) dedicó un capítulo entero a contar como eran las mantillas y fajos que la Virgen preparó para su Hijo³⁶: “San José, en recambio de

³⁵ ARBETETA MIRA (1996A): 34-39.

³⁶ “Estaba ya muy adelante el divino preñado de la Madre del eterno Verbo María santísima, y para obrar en todo con plenitud de celestial prudencia, aunque sabía que era preciso prevenir mantillas y lo demás necesario para el deseado parto, nada quiso disponer sin la voluntad y orden del Señor y de su santo esposo, para cumplir en todo con las condiciones de la sierva obediente y fidelísima. Aunque en aquello que era oficio sólo de madre, y madre sola de su Hijo santísimo, en quien ninguna criatura tenía parte, podía obrar por sí sola, no lo hizo, sino que habló a su santo esposo José, y le dijo: Señor mío, ya es tiempo de prevenir las cosas necesarias para el nacimiento de mi Hijo santísimo. Y aunque Su Majestad infinita quiere ser tratado como los hijos de los hombres, humillándose a padecer sus penalidades, pero de nuestra parte es razón que en su servicio y obsequio, en el cuidado de su niñez y asistencia mostremos que le reconocemos por nuestro Dios y verdadero Rey y Señor. Si me dais licencia, comenzaré a disponer

algunas obras de sus manos, buscó dos telas de lana, como la divina esposa había dicho: una blanca y otra de color más morado que pardo, entrambas las mayores que pudo hallar, y de ellas cortó la divina Reina las primeras mantillas para su Hijo santísimo; y de la tela que ella había hilado y tejido cortó las camisillas y sabanillas en que empañarle. Era esta tela muy delicada, como de tales manos, y la comenzó desde el día en que entró en su casa con san José, con intento de llevarla a ofrecer al templo. Y aunque este deseo se conmutó tan mejorado, con todo eso, de la que sobró, hechas las alhajas del niño Dios, cumplió la ofrenda en el templo santo de Jerusalén. Todos estos aliños y ropa necesaria para el divino parto los hizo la gran Señora por sus manos y los cosió y aderezó estando siempre de rodillas y con lágrimas de incomparable devoción. Previno san José flores y yerbas, las que pudo hallar, y otras cosas aromáticas de que la diligente Madre hizo agua olorosa más que de ángeles, y rociando los fajos consagrados para la hostia y sacrificio que esperaba, los dobló y aliñó y puso en una caja, en que después los llevó consigo a Belén, como diré adelante”³⁷.

Diversos documentos y testimonios, principalmente de los siglos XVII y XVIII, nos indican que para la celebración de la Canastilla mística, reunida las comunidades, se repartían unas tarjetas³⁸, manuscritas o impresas, el treinta de noviembre³⁹, el sábado anterior al primer domingo de Adviento⁴⁰ o el primer domingo de Adviento⁴¹, según la elección de cada monasterio. Estas tarjetas enunciaban una prenda o elementos del mobiliario, del escenario, ofrendas y actividades, que en forma de don simbólico, las monjas habían de entregar al Niño Jesús recién nacido⁴². Su confección se realizaba a través de una práctica de carácter ascético, consistente en un acto de virtud o sacrificio, tales como mortificaciones o humillaciones, invitándose incluso a pedir por alguien que

los fajos y mantillas para recibirle y criarle. Yo tengo una tela hilada de mi mano que servirá ahora para los primeros paños de lino, y vos, señor, buscaréis otra de lana que sea suave, blanda y de color humilde para las mantillas; que para más adelante yo le haré una túnica inconsútil y tejida, que será a propósito”. SOR MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA (1992): segunda parte, libro IV, cap. 7, 536 y 537.

³⁷ SOR MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA (1992): segunda parte, libro IV, cap. 7, 537 y 538.

³⁸ Tarjetas que fueron conocidas, por las comunidades de religiosas objeto de estudio, como billetes, boletos, capillos, cédulas, cedulillas, empeños, papeletas y suertes.

³⁹ ARBETETA MIRA (1996B): 34; GARCÍA SANZ (2010): 136 y GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26.

⁴⁰ ARBETETA MIRA (1996B): 34.

⁴¹ ARBETETA MIRA (1996B): 33-35; CENTENO CARNERO (1996): 185 y GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26.

⁴² En el Convento de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora de Toledo (España) la *Canastilla mística* se practicaba con una ligera variante, al entregarse a la Virgen María, a modo de presente, las prendas para el Niño Jesús. ARBETETA MIRA (2002): 21.

lo necesitase⁴³. No se puede obviar el valor imitativo de estas mortificaciones, puesto que la propia Virgen María confeccionó la canastilla “estando siempre de rodillas y con lágrimas de incomparable devoción”⁴⁴. La práctica de todas estas penitencias servía de preparación personal para el renacimiento espiritual de Cristo en el corazón, realidad sobrenatural de la Navidad⁴⁵.

Con sus oraciones y ejercicios espirituales, las monjas vestían simbólicamente al Niño Jesús, como en la visión de la mística santa Catalina de Ricci (1522-1589), quien vio al Niño vestido con la ropa confeccionada con las oraciones de las monjas, según le reveló la Virgen María. En relación con esta vestición simbólica de las imágenes, estaría también la teología del icono, en la que se conjugaba la oración mental con la intimidad empática con la imagen, la práctica devocional y el empleo metódico y controlado de la imaginación⁴⁶. Esta vestición de carácter simbólico también fue practicada por santa Teresa de Jesús (1515-1582), a la que el Padre Jerónimo Gracián recomendaba, a través de una carta pastoral o tratado espiritual, que “en nombre de Christo, Pastor divino, [...] debía pedir á cada Religiosa alguna virtud con que vistiesen al soberano Pastor”⁴⁷. Santa Rosa de Lima (1586-1617), asimismo, no sólo vestía las imágenes de culto con joyas y finas telas, sino también con tejidos espirituales de oraciones. Así, confeccionar una túnica interior a la Virgen María equivalía a seiscientas avemarías, seiscientas salves y quince días de ayuno. El manto representaba seiscientas avemarías, seiscientas salves, quince rosarios y quince días de ayuno. Y entre las guarniciones del manto, el vestido, la gargantilla, el ramillete, etc., se sumaban millares de padrenuestros y avemarías⁴⁸. El número de oraciones y prácticas ascéticas que requería cada prenda revela que se trataba de un proceso devocional largo, de profunda espiritualidad y, por lo tanto, no de un simple divertimento sacro o femenino.

Esta vestición no se limitaba a las imágenes marianas o del Niño Jesús, sino que las carmelitas descalzas, como las del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), como preparación para la festividad de santa Teresa de Jesús contaban con unas cédulas en las que, al igual que en la Canastilla

⁴³ ARBETETA MIRA (1996B): 33-35; ARBETETA MIRA (1996A): 34-39 y ARBETETA MIRA (2002): 32-35.

⁴⁴ SOR MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA (1992): 537 y 538 (Segunda parte. Libro IV. Cap. 7).

⁴⁵ ARBETETA MIRA (1996B): 33-35; ARBETETA MIRA (2007): 158 y LLOMPART MORAGUES (1964-1965): 393-411.

⁴⁶ MÚJICA PINILLA (2001): 225.

⁴⁷ Anotación a la carta de santa Teresa de Jesús del dos de marzo de 1578, dirigida al Padre Jerónimo Gracián, en SAN JOSÉ (1771): 143.

⁴⁸ MÚJICA PINILLA (2001): 225 y PEÑA MARTÍN (2015, en prensa).

mística, se ofrecían prendas, en este caso objetos relacionados con la Santa Madre, como el bonete, la muceta, la borla de Doctora, el velo de la cabeza, el velo del rostro, la toca, la cadena, la cruz del collar, la túnica, el santo hábito, el escapulario, la capa, el cinto, el rosario, la cruz para el rosario, las calzas, las alpargatas, el pañuelo, el anillo y la pluma⁴⁹. Para poder vestir simbólicamente a santa Teresa, todos estos elementos iban seguidos de su correspondiente jaculatoria, ejercicio y oración especial [fig. 7 y 8]. Por lo tanto, su funcionamiento era muy similar al del ajuar espiritual para el Divino Infante⁵⁰.



Fig. 7: Vestición de santa Teresa de Jesús. Cédula del santo hábito. Hacia 1950. Texto manuscrito. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 8: Vestición de santa Teresa de Jesús. Cédula de la capa. Hacia 1950. Texto manuscrito. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

La vestición simbólica de las imágenes también está presente en la literatura barroca española. Así, Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), en su obra *Pastores de Belén* (1612), habla de “las telas del corazón” para abrigar al Niño Jesús⁵¹, al igual que Cosme Gómez de Tejada de los Reyes (1593-1648) en el villancico *Telas de oro faltan*⁵². Asimismo, en algunos villancicos españoles del siglo XVII se abriga al Niño desnudo con las preciosas telas del corazón⁵³.

⁴⁹ Las cédulas utilizadas en la actualidad datan de la segunda mitad del siglo XX, y fueron obra de la Madre Eva de Jesús, quien las escribió e hizo sus ilustraciones, en las que aparece representado el objeto a ofrecer, mediante el ejercicio y la oración, a santa Teresa de Jesús.

⁵⁰ PEÑA MARTÍN (2015, en prensa).

⁵¹ Ergasto, uno de los pastores, dice: “Yo vengo de ver, Anton, / un niño en pobreza tales, / que le dí para pañales / las telas del corazón”. A lo que el Rústico respondió: “[...] No le dí, si lo recelas, / dineros, que no tenía; / mas ofrecile a María / de mi corazón las telas: / humilde riqueza mía. Y Él parece que a este don / riendo mostró afición, / porque duerme Dios muy bien / como por cama le den / las telas del corazón”.

⁵² Telas de oro faltan / a mi Niño Dios, / en las telas le envuelvo / de mi corazón.

Nace en unas pajas / el Rey, cuya voz / con poder inmenso / los cielos crió.

Quien viste a los días / luz y resplandor, / quien dio en su principio / rayos de oro al sol, / y como tan pobre / en Belén nació, / en las telas le envuelvo / de mi corazón.

En esta vestición del Niño Jesús a base de oraciones, lo importante son las riquezas espirituales frente a las materiales, puesto que, como recogen los villancicos, “de riquezas temporales / no tenéis nada que darle / a Jesús, que entre animales, es nacido según véis”⁵⁴. Por lo tanto, la recuperación del sentido de esta vestición simbólica es importante para la comprensión material de las esculturas y, muy especialmente, de sus ajuares. Mientras que lo primero constituye patrimonio inmaterial, lo segundo ha quedado en muchos casos y, sin embargo, rara vez se ha considerado desde la historia del arte el valor de la imagen en relación al proceso de oración. Sin embargo, esta vestición con ropas espirituales pone de relieve la estrecha relación entre la oración y las imágenes, así como la importancia del rito de vestirlas. Por lo tanto, no es éste un juego de vestir y desvestir muñecos, o un juego de palabras, aunque en numerosas ocasiones así se haya presentado al desligar la práctica de los textos que la acompañan, sino el recuerdo del milagro franciscano, “revivir al infante Jesús, darle abrigo al calor de los corazones”⁵⁵.

Otro aspecto importante de la Canastilla son las tarjetas del Ajuar espiritual, pues el texto, escrito por alguna de las hermanas, solía estar versificado, con mayor o menor fortuna. En estos textos, agrupando todas las variantes conocidas, se reflejan, más allá del funcionamiento de la tradición conventual, los materiales y elementos necesarios en el ajuar de un recién nacido según la moda de los siglos XVII y XVIII. El ajuar era conformado por muy diversas prendas, como se extrae, por ejemplo, del texto de la *Bolcada para el Niño Dios que le preparan en Navidad las Monjas Capuchinas* (S. XVIII) del extinto Real Convento de la Purísima Sangre de Cristo y del Glorioso

Hoy desnudo nace, / porque mi rigor / se obligue a vestirle / con piedad y amor; / no me pide telas / de brocado, no; / vestidos desprecia / de seda y primor; / en las telas le envuelvo / de mi corazón.

⁵³ Villancico anónimo español, siglo XVII:

1. Amantes Paftorcillos, / Piadofos Zagalejos, / Con quà abrigarèmos / A vn Niño hermofo, / Que tirita al yelo?

2. Yo le doy vn fufpiro / De mi amor en la llama encendido.

3. Yo le doy en mi llanto / Vn raudal de criftal abrafado.

4. Yo le doy vn defeo / Del ardor, que fe oculta en mi pecho.

5. Yo le doy vna pena, / Que aunque oy nace, fe muere por ella.

1. Mejor es mi ofrenda.

2. Mi ofrenda es mejor.

3. Pues què le dàs tu?

1. Lo que yo le doy / Para abrigar a mi Niño defnudo, / Son las preciofas telas / Del coraçon.

Recogido en *Villancicos que se han de cantar en el Real Convento de la Encarnación la Noche de Navidad deste año de MDCLXXIX*. ¿Madrid? (España): [s. n.], 1679.

⁵⁴ Anónimo. *Verbum caro factum est*. S. XVI.

⁵⁵ ARBETETA MIRA (2000): 148.

San José de Castellón (España)⁵⁶, compuesta por la ropa interior, como son los pañales, el camisón de punto, la faja, la camisa y el camisón blanco. A la ropa interior seguía la exterior, como el camisón de raso, el corpiño, la gorrita con su ramito, el ceñidor, el capillito, el manto de grana y el pañuelo. Como complementos aparecen un bolsillo para estrenas⁵⁷, encajes para guarniciones, un pitico, brazaletes, una campanilla, un collarito de coral y perfumes. Todas estas prendas se colocaban en el canastillo para la *bolcada*. En este ajuar no podía faltar la cuna, con su colchón, almohada y gasa para taparla.

Estas mismas prendas las encontraremos en algunos villancicos populares, en los que se hacía una enumeración de las prendas que se ofrecerían al Niño Jesús, ya que como “su Madre es pobre no tiene para vestirlo”⁵⁸.

El ajuar contenido en la Canastilla se iría adaptando a los tiempos, como nos muestran las poesías escritas por sor María Virginia del Sagrado Corazón de Jesús, carmelita descalza del Convento de San José de Toledo (España)⁵⁹. Entre estas poesías se encuentran los “Dijes y canastilla para el Divino Niño Jesús”, en los que se enumeran las prendas con la virtud con que se habían de conseguir y una consideración final. En esta Canastilla, a diferencia de lo que sucede en el resto de textos conocidos, la poesía tercera es la canastilla que contiene todas las prendas: la camisita, el pañal, la mantilla, la faja, el faldoncito, la banda, la chaponesa, la gorrita, la capotita, el sombrero y el velito.

⁵⁶ *Bolcada para el Niño Dios que le preparan en Navidad las Monjas Capuchinas del Convento de Castellón de la Plana*, que en el año 2007 ya no era celebrada por la comunidad. ARBETETA MIRA (2007): 157-162 y MONTOLIO I TORÁN (2005): 194.

⁵⁷ Las estrenas, según el diccionario de la R.A.E., son las dádivas, alhajas o presentes que se dan en señal y demostración de gusto, felicidad o beneficio recibido.

⁵⁸ Fraile Gil recoge que en la localidad de Miguelturra (España) se cantaba, del ocho al veinticuatro de diciembre, el villancico *El hatico*, sin datar, en el que se iban enumerando las prendas con las que se cubriría el cuerpo del Niño Jesús, que eran realizadas y ofrecidas, simbólicamente, por los que interpretaban el villancico:

El vinticuatro del mes / va a nacer el Dios Divino / y como su Madre es pobre / no tiene para vestirlo. / Yo le haré el hatico / lo mejor que pueda, / que no esté desnudo / mi querida prenda.

La camisilla y la chambrá / se la haré de Holanda fina, / con puntillas y entredoses / y bordados de la China, / también el pañal / y el metedorcillo / se lo voy a hacel / de filo finito.

El jugón y la mantilla / se lo haré de lana buena, / bordado de lentejuelas. / La faja le haré / de raso finito, / para le fajen / ese cuerpecito.

El gorrito, niño mío, / verás cómo te lo formo, / me da pena de taparte / ese pelito de oro; te lo haré de tul, / todo muy calado, / para estarte viendo / el pelo rizado.

Ya tiene el hatico hecho, / muy limpio y muy aseado, / no como tú te mereces / hermoso cielo estrellado, / que té te mereces / vestirme de oro / porque en ti se encierran / todos mis tesoros.

Te suplico, madre mía, / que cuando nazca tu hijo, / que te ocupes de pedirle / por este pequeño hatico, / que nos dé salud / y para comer, / y luego nos lleve / (y) al cielo con él.

FRAILE GIL (2004): 75-80.

⁵⁹ MARÍA VIRGINIA DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS (1907): 68-92.

Además de prendas, fue habitual, en estos ajuares espirituales, el ofrecimiento de mobiliario, así como de diversos elementos del escenario del Nacimiento, como pueden ser las flores, los pastores, las ovejas, los corderitos, el pajarito y las mariposas. A estos elementos se suman actividades propias de los cuidados de un recién nacido, realizadas siempre con obediencia pronta y rendida, como aparece en los textos de las Canastillas del siglo XVIII del Convento de San Ildefonso de Madrid (España)⁶⁰. Se trataría de actividades o tareas consistentes en mecer al Niño Jesús, envolverlo, cantarle, traerlo en brazos, enjugar su llanto, guardar su sueño, servir a la Virgen María y san José, encender la luz en la yesca del pecho, barrer, dar de comer a los animales, lavar la ropa, hacer tortitas, limpiar, coser, recibir a los Reyes Magos y a los pastores, e incluso, tocar el salterio. Estas actividades también se encuentran en los *Dijes y canastilla para el Divino Niño Jesús* escritos por sor María Virginia del Sagrado Corazón de Jesús⁶¹.

En 1771 el carmelita descalzo Antonio de San José señalaba que, en los Carmelos Teresianos, era costumbre “en varias Comunidades de nuestras Religiosas por el santo tiempo del Adviento, echar en suerte el vestir entre todas al divino Infante, para quando nazca en el Portal de Belén. De suerte, que una le dispone las fajas, otra le previene las mantillas, otra le prepara la cama, otra le limpia el Portal, preparándole todas con esta pia consideracion, límpio y adornado el Belén de sus almas”⁶².

En cuanto al origen de esta práctica, se ha apuntado que es una tradición secular que podría remontarse al siglo XVII, aunque, como veremos, podemos afirmar que es anterior y que debería fecharse, al menos, en el siglo XVI. García Sanz y Sánchez Hernández plantean la posibilidad de que derive del rezo de las Jornaditas, inspiradas, a su vez, en ejercicios piadosos anteriores⁶³. Aunque, en realidad, constituyen dos tradiciones bien diferenciadas, tanto en su origen como en su desarrollo. Si bien es cierto, en algunos devocionarios decimonónicos como *El mes de Diciembre consagrado al Niño Jesus*⁶⁴, después de cada jornada constaba la prenda a realizar para la canastilla del Niño Jesús, pero hay que tener en cuenta su tardía datación y, muy especialmente, el público al que iba destinado, devotos en sus hogares, para los que se unificaban las diversas prácticas piadosas con el fin de un mejor cumplimiento de las mismas, ya que

⁶⁰ ARBETETA MIRA (1996A): 34-39; ARBETETA MIRA (1996B): 33-35 y ARBETETA MIRA (2002): 32-35.

⁶¹ MARÍA VIRGINIA DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS (1907): 68-92.

⁶² ANTONIO DE SAN JOSÉ (1771): 143 y 144.

⁶³ GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26.

⁶⁴ *El mes de Diciembre consagrado al Niño Jesus, ó espiritual preparacion al Parto de la Virgen María, Jornadas que hizo la Sacratísima Virgen con su esposo desde Nazareth á Belen, y novena Al Nacimiento del Niño Dios*. Manresa: Imprenta de Roca, 1879.

éstos, en modo alguno, podrían seguir los tiempos de la vida claustral⁶⁵. Hubo numerosas reediciones de estos devocionarios, pero hay que diferenciarlos de las prácticas en los monasterios, de las cuales derivan⁶⁶.

Será en la Real Audiencia de Quito donde encontremos el indicio más claro de que el Ajuar espiritual para el Niño Jesús ya se celebraba en el siglo XVI. En la vida admirable de la Madre Mariana de Jesús Torres (1563-1635) se hace mención a su práctica desde tiempos de la fundación del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), en 1577:

“Era la tarde de un viernes del mes de diciembre, durante el Adviento, período litúrgico precioso para mis Hermanas Concepcionistas, porque desde la Fundación del Monasterio, las heroicas Fundadoras se esmeraron en santificarlo, esperando ansiosas la venida del Mesías. [...] Distribúyense, mediante sorteo, boletos de invitación para preparar el ajuar, pañales y regalos para el Divino Niño. En estos boletos se indica a cada una el ajuar de ropa que le toca preparar, junto con la recomendación de tal o cual acto de virtud, mortificaciones, humillaciones o penitencias que deben ser practicados”⁶⁷.

La Madre Mariana de Jesús presenta esta práctica como herencia de las fundadoras del claustro, lo que implica que ésta deba fecharse, sin lugar a dudas, en el siglo XVI y que, por su condición de legado espiritual de las fundadoras, se trate de una celebración importada a la Real Audiencia desde la metrópoli, puesto que todas las fundadoras de este monasterio eran de origen español. Este testimonio es de carácter excepcional e importantísimo para la historia de los monasterios en el mundo hispánico, ya que, hasta la fecha, los *Exercicios de devoción y oración para todo el discurso del año del Real Monasterio de las Descalzas en Madrid que mandó imprimir la serenísima Señora Infanta Soror Margarita de la Cruz*⁶⁸, impresos en Amberes (Bélgica) en 1622, eran el documento más antiguo encontrado al respecto.

⁶⁵ Después de cada jornada se añade la prenda simbólica a realizar, tales como ropita, pañitos, pañito de cabeza, mantillitas, fajero, capillo de cabeza, pañolito y la propia cuna, seguida de una privación.

⁶⁶ “Celebrando nuestra santa Madre la Iglesia todos los años el sagrado Adviento para preparación á la gran fiesta del Nacimiento del Señor, debe todo fiel cristiano en dicho tiempo ejercitarse más que nunca en los actos de una tierna y sencilla devocion, para acercarse á recibir aquella abundancia de gracias que suele conceder á sus devotos el Niño Jesus. Así será bien que nosotros empleemos todo el mes de Diciembre en obsequio del mismo Natalicio, disponiendo nuestro corazon con el ejercicio de las virtudes que más nos dispongan para que en él renazca espiritualmente Jesús; y así reparemos en alguna manera el ultrage que recibió el Niño Dios, quando queriendo nacer en la tierra, no encontró quien lo recibiese en su casa”. *El mes de Diciembre consagrado al Niño Jesus, ó espiritual preparacion al Parto de la Virgen María, Jornadas que hizo la Sacratísima Virgen con su esposo desde Nazareth á Belen, y novena Al Nacimiento del Niño Dios*. Manresa (España): Imprenta de Roca, 1879.

⁶⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 23 y 24.

⁶⁸ AMDRM. H-49. Recogido en GARCÍA SANZ (2010): 136 y 137.

A pesar de contar con noticias de la práctica del Ajuar espiritual en el siglo XVI, las cédulas más antiguas localizadas en España, hasta la fecha, datan del siglo XVIII⁶⁹, y aunque esta tradición aún se mantiene vigente en varios de los monasterios quiteños objeto de estudio, las cédulas utilizadas por las diversas comunidades ecuatorianas, en la actualidad, datan de la segunda mitad del siglo XX. Por ello, a falta de cédulas de los siglos XVI y XVII, sólo tenemos constancia de que en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), se indicaba “a cada una el ajuar de ropa que le toca preparar, junto con la recomendación de tal o cual acto de virtud, mortificaciones, humillaciones o penitencias que deben ser practicados”⁷⁰. Cabe suponer, que para su práctica se empleasen boletos y que su organización fuera semejante, ya que hasta el momento es la estructura más antigua conocida, a la contenida en los *Exercicios de devoción y oración para todo el discurso del año del Real Monasterio de las Descalzas en Madrid...*⁷¹ (1622), en los que se indicaba que la preparación de la Canastilla ocupaba toda una semana, dedicándose cada día a una de las prendas del ajuar del Niño Jesús y a la práctica piadosa que llevaba asociada⁷². En cuanto a las prendas, a pesar de estar faltos de cédulas barrocas de los claustros quiteños, es probable que fueran similares a las de los monasterios femeninos españoles.

Desconocemos si el *Ajuar espiritual del Divino Niño Jesús* en la Real Audiencia de Quito, fue, además de simbólico, real. A pesar de que esta práctica fue simbólica en casi todos los claustros femeninos que la practicaron, hubo canastillas reales con las que se vestía, físicamente, una imagen del Niño Jesús, como sucedía en el Convento del Corpus Christi de Madrid (España)⁷³ y en el Convento de San José de Toledo (España)⁷⁴. Como resultado de la Canastilla mística, las monjas vestían, la noche del veinticuatro de diciembre, al Niño Jesús de la comunidad. Para ello, cada religiosa tenía que declarar ante la comunidad si había cumplido lo encomendado, en cuyo caso, la

⁶⁹ ARBETETA MIRA (1996B): 33; ARBETETA MIRA (2007): 157-162; GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26 y MONTOLIO I TORÁN (2005): 194.

⁷⁰ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 23 y 24.

⁷¹ GARCÍA SANZ (2010): 136 y 137.

⁷² La primera prenda era la camisa blanca, confeccionada a base de controlar los sentidos y dar limosna. El segundo día se hacían los pañales de lienzo, mediante un acto de amor destinado a los pobres enfermos. La tercera prenda eran las mantillas, tejidas con la meditación en el sufrimiento del Niño Jesús en su nacimiento, así como con alguna aspereza corporal, intentando sentir la tosquedad de los paños con que se cubrió su cuerpo. El cuarto día se hacía el paño de la cabeza, ejercitando la humildad. El quinto la toalla para cubrir al Niño Jesús, alabando y dando gracias a Dios. El sexto, el mantillo que acompañaba a la toalla, absteniéndose de todo pasatiempo. Por último, el séptimo día se hacía la faja, perdonando y rogando por todos los hermanos.

⁷³ ARBETETA MIRA (1996B): 34.

⁷⁴ ARBETETA MIRA (2002): 21. Arbeteta Mira no fecha esta práctica, como tampoco aporta ningún documento al respecto, ni tan siquiera el romance que se cantaba.

imagen del Niño Jesús podía ser vestida con la prenda correspondiente. Esta vestición era efectuada por la abadesa o priora al son de un largo romance, mientras se ahumaba la estancia y se calentaban los pañales. Esta costumbre era conocida como *Vestición del Niño Jesús* en el Monasterio de la Purísima Concepción de Palma (España), donde, en la segunda fiesta de Navidad, la abadesa era la encargada de vestir al Niño Jesús⁷⁵. En otros monasterios españoles las monjas hacían una canastilla real para alguien necesitado, como en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid (España)⁷⁶.

La Canastilla mística es una práctica que sigue celebrándose, en la actualidad, en los monasterios quiteños objeto de estudio. En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) tiene lugar el sábado antes del primer domingo de Adviento, después del Pregón Navideño. Para ello, se reparten las estampas o boletos con las prendas que, durante este tiempo de expectación, las monjas tienen que hacer, simbólicamente, mediante actos de fervor⁷⁷. Los diecinueve boletos existentes datan de la segunda mitad del siglo XX, tomando como modelo otros anteriores, tal y como se desprende de las prendas contenidas, así como de la composición de los textos. Pese a ello, frente a las canastillas barrocas que se componían de muy diversas prendas, complementos y elementos para el descanso y cuidado del niño, en estas cédulas el

⁷⁵ Para esta ceremonia, la comunidad era convocada, hacia las dos horas del mediodía, en la Sala del Belén, recitándose de hinojos un Ave María. A continuación la abadesa, ayudada por la religiosa encargada del Belén, conocida como *betlemera*, comenzaba a vestir, siempre arrodillada, la imagen del Niño Jesús con las prendas que estaban dispuestas en dos canastillas. La religiosa más antigua de la comunidad era la encargada de calentar simbólicamente las distintas piezas, remedando las costumbres antiguas que describe sor María de Jesús de Ágreda y que figuran en la iconografía del Nacimiento de la Virgen ya en el siglo XV. Para ello la abadesa se sentaba sobre un banquillo junto al umbral de la cueva, la *betlemera* le ponía un mandil de seda sobre las rodillas y el Niño Jesús encima. La comunidad se sentaba, asimismo, en el suelo sobre estereras, entonando motetes como *A vestir el niño*. La labor proseguía con lentitud mientras el ambiente se cargaba con el aroma del incienso puesto encima de las brasas del calentador de los pañuelos. Una vez vestida la imagen, la abadesa se ponía en pie y, delante de la cuna, bendecía a la comunidad con el Niño Jesús. Luego, todas las monjas se sentaban y cantaban villancicos. En el Archivo del Monasterio de la Purísima Concepción se conservan los textos de los motetes y villancicos que se cantaban durante la *Vestición del Niño Jesús*, que el Padre Llopart fecha en los siglos XVII-XVIII [reproducidos en LLOMPART MORAGUES (1964-1965): 393-411 y LLOMPART MORAGUES (1996): 19-30]. Véanse también ARBETETA MIRA (1996A): 34-39; ARBETETA MIRA (2007): 159 y ARBETETA MIRA (2010): 20-29.

⁷⁶ GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26. Siguiendo el ejemplo de las comunidades religiosas, en el siglo XX surgieron colectivos de devotos que se dedicaron al reparto de canastillas. Como la *Asociación de la Envoltura del Niño Jesús*, que existió en la Iglesia conventual de San Lorenzo Mártir de Valencia (España) hasta los años cuarenta del siglo XX, cuyo fin social era, principalmente, repartir, con motivo de las Pascuas de Navidad, prendas de ropa a niños pobres recién nacidos de la ciudad [ARBETETA MIRA (2007): 166] o la *Asociación de Caridad la Cunita del Niño Jesús*, fundada en 1908 en Linares (Jaén), con el fin de socorrer con ropa a los niños pobres, sobre todo a los recién nacidos [CAMACHO CONE (2009): 323-334].

⁷⁷ Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a sor Ángela María del Buen Suceso Flores Romero, maestra de novicias y encargada de la Sala del Nacimiento del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), quien nos relató la celebración y nos facilitó las cédulas para su estudio.

ajuar se ha simplificado mucho, prueba de cómo éste se va ajustando a los tiempos y, lo que es aún más llamativo, se repiten las prendas⁷⁸ [fig. 9]. Como resto, casi testimonial, de los oficios en torno al recién nacido, entre estas cédulas aún se halla el oficio de “Pastorcita de Belén ofrenda al Niño Jesus” o “Pastorcita de Belen”, conservándose dos ejemplares de la misma actividad.

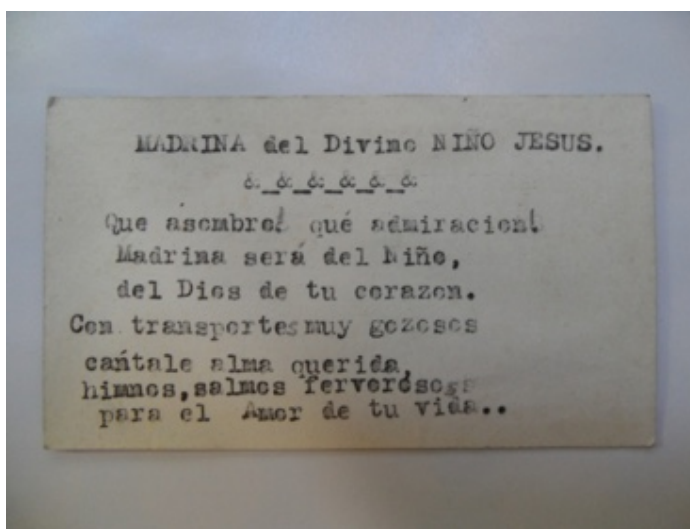
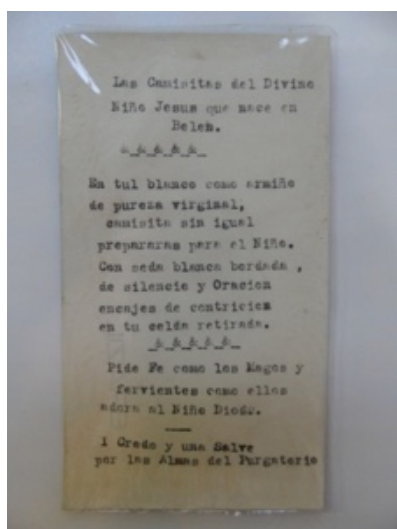


Fig. 9: Cédula de *Las Camisitas del Divino Niño Jesús que nace en Belén*. Segunda mitad del S. XX. Texto mecanografiado. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fig. 10: Cédula de *Madrina del Divino Niño Jesús*. Segunda mitad del S. XX. Texto mecanografiado. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

A diferencia del resto de canastillas, ésta contiene el boleto de “MADRINA del Divino NIÑO JESUS”⁷⁹, cuya existencia no nos consta en ninguno de los otros monasterios quiteños [fig. 10]. Nos encontramos ante la mezcla de diferentes prácticas piadosas, puesto que la Madrina del Niño Jesús corresponde al *Pase del Niño* que se celebra la noche del veinticuatro de diciembre.

⁷⁸ Entre las prendas de este Ajuar espiritual se encuentran las ropas para vestir al Niño Jesús, como las “Camisitas del Divino Niño Jesus que nace en Belen” o “Las Camisitas para el Niño Jesús nacido en Belen”, de las que se conservan dos cédulas con diferente texto. La camisita también es ofrecida junto a la gorrita, “Camisita y Gorrita para el Niñito nacido en Belen”. La cabeza se cubre con la “Gorrita para el Divino Niño Jesus” o “El Gorrito”, de los que se conservan dos cédulas con diferente texto. La gorrita se ofrenda también junto al faldón, “Faldón y Gorrita para el Niñito Jesus”. También se ofrece “El Faldoncito para el Niño Jesus”, con texto muy semejante. El Divino Niño se cubre con “Las Mantillas para el Niñito Jesus”. Como suele ser habitual, el ajuar se completa con “El Colchoncito para el Niñito Jesus”. La cabeza del Divino Niño ha de descansar en “La Almohadita para el Divino Niño Dios” y “Colchoncito y Almohadita para el Divino Niño Dios” se ofrecen juntos en otra cédula. El colchoncito se cubre con “La Sabanita para el Niñito Jesus”, de la que se conservan dos ejemplares con texto similar. También se ofrecen “Las campanitas de Belen”, que anuncian el nacimiento del Niño Jesús.

El texto de todas estas cédulas se haya recogido en el documento 5 del Apéndice documental.

⁷⁹ “Que asombro! qué admiración! / Madrina será del Niño, / del Dios de tu corazón.

Con transportes muy gozosos / cántale alma querida, / himnos, salmos fervorosos / para el Amor de tu vida”.

En cuanto al aspecto formal de estos boletos, responde al empleo y reutilización de una estampa o tarjeta de felicitación navideña, en cuyo reverso aparece mecanografiado el texto. Esta reciclaje de materiales es un hecho característico del espacio claustral, donde cualquier elemento que le es ajeno es muy valorado por las monjas, puesto que el acceso a los mismos es muy complejo.

En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Cuenca (Ecuador) sus hermanas también siguen practicando el *Ajuar para el Niño Dios*⁸⁰. Para ello cuentan con unas cédulas mecanografiadas, correspondientes a la segunda mitad del siglo XX⁸¹. Lo importante de este ajuar es que difiere, en gran medida, de los estudiados, ya que no se limita a enumerar prendas o acciones, sino que, de modo descriptivo, detalla todo el proceso, por lo que su texto ha de derivar de un poema enumerativo. En una de sus cédulas se hace referencia a la confección del propio ajuar: “Pongamos manos a la obra / Comencemos el Ajuar; / Que su viaje con María / San José lo vá a llevar”. El siguiente paso es la lista de obsequios contenidos en la misma: “Yo lo haré si lo permites: / Y esta es la lista Señor; / De los humildes obsequios / Que ha de ofrecerte mi amor”. En esta lista, según se contiene en las cédulas que se nos permitió consultar y reproducir, se encuentran prendas como las fajas, los pañales, las camisitas, los bordados de las camisitas, el encaje para el vestido, las medias, los zapaticos de lana, las cofias y franelas [fig. 11 y 12]. Con estas prendas, “Y así cuando hayas nacido / Dulce Niño de Belén; / Calentaremos tus miembros / Te vestiremos muy bien”. Junto a estas cédulas hay otras que, en la actualidad, pueden resultar curiosas, como “Por reverencia a la piedra / Que fué tu duro colchón; / Te ofreceré treinta y tres actos / De sincera contrición” o reflexiones que responden a la espiritualidad de las almas contemplativas, como “¿Será posible Bien mío, / Mi Redentor y mi Rey; / Que nazca en un pesebre / Entre un jumento y un buey?”.

⁸⁰ Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a sor Rosa Saavedra Astudillo, vicaria del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Cuenca (Ecuador), quien nos facilitó las cédulas para su estudio.

⁸¹ No podemos aportar el total de ellas, ni sabemos cuántas son, puesto que solo se nos permitió consultar y reproducir algunas de ellas, de forma aleatoria, a modo de muestra. A pesar de ello, la casualidad hizo que las cédulas estudiadas nos hayan deparado agradables sorpresas.

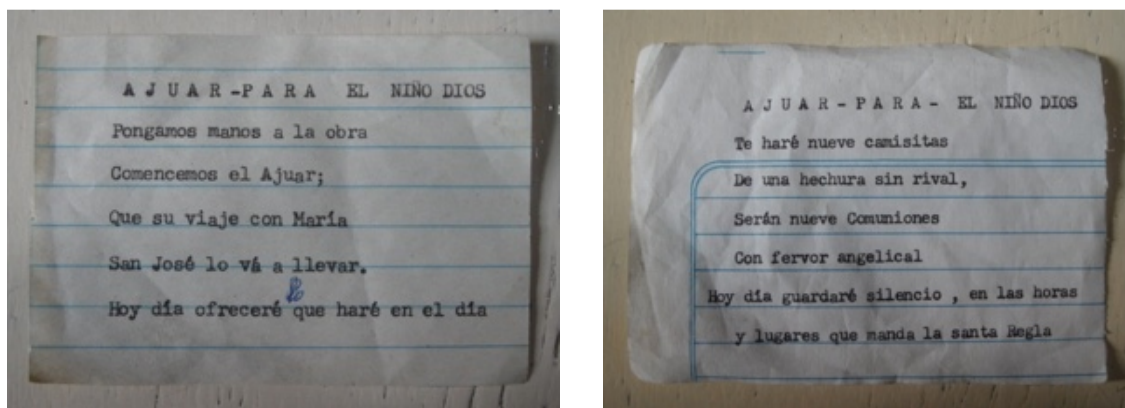


Fig. 11 y 12: *Cédulas del Ajuar para el Niño Dios*. S. XX. Texto mecanografiado. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Las hermanas conceptas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador) siguen practicando la Canastilla mística, que recibe el nombre de *Camisitas*, que ofrecen al Niño Jesús con amor, humildad, paciencia y una virtud que debe ser practicada cada día. A diferencia del resto de los monasterios de la Orden, esta práctica devocional se realiza de forma comunitaria, siguiendo para ello un manual devocional, por lo que no hay cédulas⁸².

En el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) también se siguen sacando las cédulas, conocidas por su comunidad como capillos⁸³ [fig. 13 y 14]. A comienzos del mes de diciembre, durante la recreación de la noche, entonando el *Veni Creator Spiritus*⁸⁴, las hermanas retiran los capillos dispuestos en un charol o bandeja. Se cuenta con veintiún capillos⁸⁵, pintados, con bellas ilustraciones, en los años cincuenta del siglo XX por la Madre Eva de Jesús, procedente del Carmelo burgalés de Lerma (España), quien fuera priora del monasterio quiteño durante muchos trienios.

⁸² Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a sor Bernarda Echevarría, abadesa del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador), por su acogida y generosidad durante nuestra estancia en Riobamba, así como por permitirnos acceder al interior del monasterio y estudiar las obras que su comunidad venera entre sus muros.

⁸³ Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a sor Raquel de Santa Teresita, así como a sor Cecilia Magdalena de Jesús, carmelitas descalzas del Monasterio de la Santísima Trinidad de Quito (Ecuador), quienes, con total generosidad, nos facilitaron toda la información acerca de las tradiciones conventuales navideñas, atendiendo pacientemente a todas nuestras consultas.

⁸⁴ Canto en el que se invoca la presencia del Espíritu Santo.

⁸⁵ Este número de capillos responde al del número máximo de hermanas, que según la reforma teresiana de Carmelo femenino, pueden formar una comunidad.

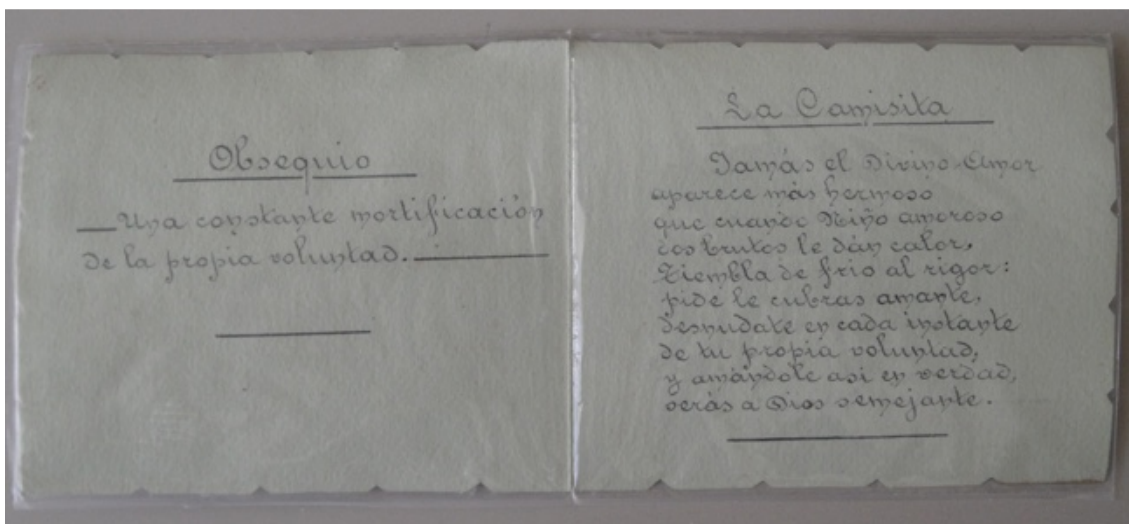


Fig. 13 y 14: *Canastilla mística. Cédula de la camisita*. Hacia 1950. Texto manuscrito. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Carmen Bajo.

En estos capillos se contiene la ropa que se ofrecerá al Niño Jesús, tanto interior como exterior, como son la camisita, la fajita, la faldita, las manguitas, el gorrito y el capillito. Como complementos aparecen los dijes. Todas estas prendas se colocan en la canastilla:

“Obsequio

Practicar la oración y el retiro, / y ejercitarse en actos de humildad mor- / tificando la propia estimación.

La Canastilla

Alma, si quieres seguir / camino de perfección, / el retiro y la oración / a Dios de podrán unir. / Obra pues sin desistir, / modo tan alto y perfecto: / a este grande pensamiento / junta una humildad sencilla, / y ofrecerás Canastilla, / con maravilloso acierto”.

Entre estos capillos, también se contiene la cuna con su colchoncito, almohada, cobertor y colcha. Asimismo, se ofrecen al Niño Jesús el oro, incienso y mirra de los Santos Reyes. No puede faltar el portal, con su heno y lámpara, que una hermana se encargará de barrer y otra de hacerle compañía [fig. 15 y 16]. Por lo tanto, aunque los capillos datan del siglo XX, los textos reproducen otros antiguos, conteniendo las prendas, objetos y oficios.

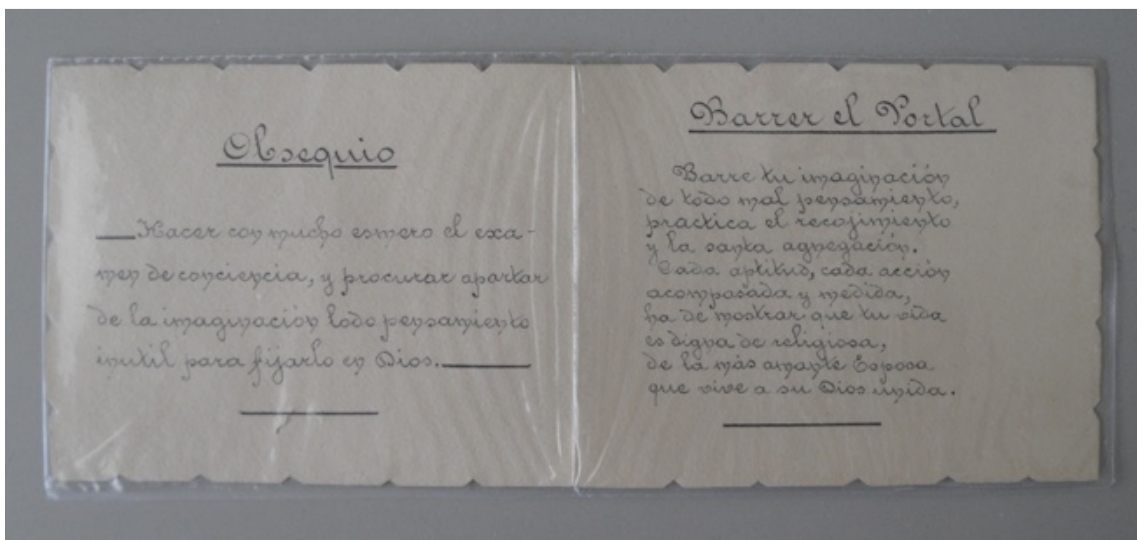


Fig. 15 y 16: *Canastilla mística. Cédula de barrer el portal*. Hacia 1950. Texto manuscrito. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

Como hemos visto, esta práctica, una de las que más información documental se tiene, es interesante por su dualidad simbólica y real, en algunos casos, activándose tanto las imágenes mentales como las reales.

I.III.2. Las cuarenta Ave Marías

En Adviento, como preparación espiritual para el sacratísimo parto de la Virgen María y el nacimiento del Niño Jesús, tenía lugar el rezo comunitario de las Cuarenta Ave Marías, en memoria del tiempo que dedicó la Virgen María a prepararse para el parto⁸⁶. Esta devoción fue ideada en 1445 por santa Catalina de Bolonia (1413-1463). En la *Historia de la admirable vida, y milagros de Sta. Catalina Virgen, natural de la ciudad de Bolonia, Religiosa del Orden de N. P. S. Francifco, y Regla de Santa Clara, y primera Abadefa del Monasterio de Corpus Chrifti de la mifma Ciudad* publicada en Madrid (España) en 1716, se cuenta como:

“la noche del Nacimiento de Nueftro Señor, que à todos los Chrifianos es de tanta devocion, la celebraba Santa Catalina extraordinariamente. Defeó la de aquel año paffarla en la oracion, y contemplacion, fegun fu coftùbre, y con licencia de la Madre Abadefa para no afsiftir al dormitorio, fe fuè al Coro à meditar los amorofos mifterios de aquella dulce folemnidad. Començò vna devocion acoftumbrada de mil Ave Marias, à honor del Parto de la Reyna de los Angeles, meditando el jubilo de la Virgen Sagrada, y encomendandofe à ella. Aviendo fiempre defeado faber la hora en que fe cumplió aquel inefable mifterio, lo hizo efta vez con mas anfia, y dispuefta à atender à las internas infpiraciones del Señor, reconoció fer efto embite de fu Eterno Efpofa, para que pidieffe efta gracia con todo afecto. Multiplicò las oraciones, y gemidos, y fácilmente configuriò el confuelo: porque, depues de aver rezado gran parte de aquellas Ave Marias, à quatro horas de fu oracion, fe le apareció la Glorififsima Virgen Maria cercada de refplandor, y afsiftida de infinita multitud de Angeles, trayendo à fu amado Hijo, recién nacido, y acercandofe benigna, y afable à Catalina, fe le pufo en los brazos, adorandole con inexplicable devocion”⁸⁷.

Este rezo comenzaba el treinta de noviembre, festividad de san Andrés, y concluía el veinticuatro de diciembre, periodo en el que se llegaban a rezar en total mil Ave Marías, con las correspondientes bendiciones. La estructura era muy sencilla, se dividían las cuarenta Ave Marías en decenas diciendo al final de cada grupo una jaculatoria y, al término de todas, una oración por los infieles, los herejes, la Iglesia y la salud del Rey. A partir del día de la Expectación se añadía un salmo y una oración especial. Algunos devocionarios decimonónicos, como la *Espiritual preparación al parto de la Virgen María...*, hacían referencia al resto de ejercicios que debían hacerse en este tiempo: “El dia 16 de Diciembre, como se acercará el dia de la festividad, aumentarás los ejercicios con las consideraciones sobre las Jornadas que hizo Maria santísima desde Nazareth á Belen, las cuales se concluirán el dia 24, y en el 25 se dará

⁸⁶ ARBETETA MIRA (2002): 21; ARBETETA MIRA (2007): 154; GARCÍA SANZ (2010): 138 y GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26.

⁸⁷ GRAFFETI (1716): libro I, cap. XVI, 81 y 82.

principio á la Novena para venerar el Nacimiento del Niño Dios”⁸⁸. Los devocionarios de otras prácticas piadosas del Adviento, como las Jornadas, también incluían el rezo de las Cuarenta Ave Marías⁸⁹. Al comienzo de la vigilia de Navidad, después de tocada el Ave María o cuando se comenzara a tocar a misa, se ofrecían las mil Ave Marías implorando bendiciones para la vida y la muerte, rezando antes la primera parte del Rosario, con los Misterios Gozosos. A partir de las ediciones de finales del siglo XIX, se añadieron en el texto las bendiciones a san José, compuestas por Simón Guardiola, que fue Obispo de Urgel (España), quien, además, concedió diversas indulgencias por el rezo de esta devoción, añadiéndose a las que Pío VII concedió en 1804, entre las que se incluye la Plenaria⁹⁰.

A falta de documentación que pruebe la celebración de esta práctica en el Quito Virreinal, si podemos afirmar que, actualmente, las hermanas Concepcionistas Franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) rezan las Cuarenta Avemarías.

I.III.3. Retiros

El retiro es un ejercicio piadoso que consiste en practicar, en soledad, ciertas devociones y meditaciones, aislándose, por uno o más días, en todo o en parte, de las ocupaciones ordinarias. En este retiro en la celda, las religiosas tenían su mayor fortaleza espiritual, ya que, como afirmara Arbiol en *La Religiosa Instruida* (1717), donde recoge instrucciones para todas las operaciones de su vida regular, “el fano confejo para las operaciones fantas, le viene al coraçon humano en fu foledad, y retiro, porque alii le infpira Dios à la criatura terrena, lo que mas le importa para el bien efpiritual de fu alma, fegun fe dize en la Sagrada Biblia”⁹¹. La religiosa que tiene su corazón tocado por el Señor, encuentra en la perfecta soledad todo su consuelo, porque allí “defcanfa fola con fu Dios folo, y nunca le parece eftà mejor, que quando eftà fola; y le parece bien, porque afsi renueva los fervores de fu alma, como el Aguila fu juventud”⁹². Por lo tanto,

⁸⁸ *Espiritual preparación al parto de la Virgen María, y al Nacimiento del Niño Jesús. Se empieza el día 30 de Noviembre hasta el 24 de Diciembre inclusive*. Manresa (España): Imprenta de Vda. De Luís Roca, 1907: 4.

⁸⁹ ESPÍNOLA (1946): 71-77.

⁹⁰ Para este rezo las comunidades seguían textos como *Las cuarenta Ave Marías. Preparación espiritual al sacratísimo parto de María Santísima y al Nacimiento del Niño Jesús*. Madrid (España): Librería Religiosa Hernández, 1928.

⁹¹ ARBIOL (1717): libro II, cap. III, 246.

⁹² ARBIOL (1717): libro II, cap. III, 247.

en el santo retiro⁹³, el Señor envía sus mayores delicias y hace estimar el pequeño espacio de la celda como si fuese una porción trasplantada del Paraíso⁹⁴.

Como preparación para la Navidad, en los Carmelos teresianos, durante el Adviento, todas las hermanas practicaban, por turno, un día de retiro. Para ello, después de la recreación, se sacaba en procesión, cantando villancicos, una imagen del Niño Jesús. La priora era la encargada de llevarlo en brazos y la religiosa que iba a hacer el retiro, en la puerta de su celda, lo recibía de rodillas, quien al día siguiente, con la imagen del Niño Jesús, se uniría a la procesión para ir a la siguiente celda. Los retiros finalizaban el veintitrés de diciembre, comenzando tantos días antes como hermanas hubiese en el monasterio. Antaño, y aún es así en muchos claustros, el orden de los retiros se regía por la antigüedad de las hermanas en el monasterio, finalizando los mismos la priora.

En algunos claustros femeninos de la Real Audiencia de Quito, el protagonista de los retiros no era el Niño Jesús, puesto que aún no ha nacido, sino los *Sagrados Peregrinos*, es decir, la Virgen María y San José ataviados como peregrinos en su camino de Nazaret a Belén para su empadronamiento. Su empleo podría responder a la metáfora de la peregrinación y a la idea de camino aplicada a la vida espiritual. Así, en el Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca (Ecuador) se venera a los *Divinos caminantes*⁹⁵ (SS. XVIII-XIX), un grupo escultórico que muestra a san José, de pie, sosteniendo las riendas de la mula que lleva sobre su lomo, en una hermosa silla de plata⁹⁶, a la Virgen María [fig. 17 y 18]. Estas imágenes, al menos durante el siglo XX, aunque por su antigüedad esta práctica podría ser anterior, durante el mes de diciembre visitaban diariamente las celdas de cada una de las hermanas carmelitas descalzas. Para ello, la comunidad las portaba en unas andas que cuentan con un fondo pintado que representa un paisaje con abundante vegetación y cazadores de aves, que contrasta con el motivo central del conjunto.

⁹³ El Padre Espinosa en su *Manuel del alma religiosa* abordó de la necesidad, modo y frutos de los retiros. DE ESPINOSA (1799): 264-269.

⁹⁴ ARBIOL (1717): libro II, cap. III, 246.

⁹⁵ CORDERO ÍÑIGUEZ (1986): 75-77.

⁹⁶ Llama la atención lo bien enjaezada que está la mula, con frenos, cabezal, silla, jáquima y guarniciones realizadas en plata laminada, repujada y martillada.



Fig. 17: Anónimo. *Divinos caminantes*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y Santo Ángel.



Fig. 18: Anónimo. *Silla del grupo de los Divinos caminantes*. S. XVIII. Plata labrada y madera. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y Santo Ángel.

Esta tradición no era exclusiva de este monasterio, puesto que la podemos encontrar en algunos claustros femeninos españoles, como el Monasterio de Santa María del Valle de Zafra (España), donde las clarisas realizaban los ejercicios, al menos durante el siglo XX, con el grupo de los Santos Esposos (SS. XVIII-XIX)⁹⁷. La antigüedad de estas imágenes nos hace pensar que esta práctica ya se hacía así anteriormente, aunque no contemos con documentos que así lo confirmen.

En la actualidad, en el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) todas sus carmelitas descalzas tienen un día de retiro. Después de la recreación, se lleva en procesión la imagen del Niño Jesús, entonando, con el acompañamiento de instrumentos musicales, villancicos propios del tiempo de expectación⁹⁸. La hermana que va a hacer ese día el retiro, se arrodilla en la puerta de su celda para recibir, de manos de la priora, al Niño Jesús. Esta ceremonia se repite al día siguiente, hasta el día veintitrés de diciembre, en que se lleva a la celda de la priora, que es la última en retirarse. Para estos retiros, la comunidad cuenta con tres imágenes del Niño Jesús, conocidas como *Niños de los retiros*, procedentes de los talleres de imaginería religiosa de Olot (España), dispuestos en sus cestillos, con su colchón y adornados con flores de tela, de labor conventual⁹⁹. Cada hermana, el día de su retiro, viste al Niño Jesús con el traje que a lo largo del año ha confeccionado con este fin, por lo que la imagen entra en la celda con una ropa y sale con otra. Además, algunas de ellas, durante el tiempo de retiro, permanecen en oración continua velando la imagen del Niño Jesús [fig. 19 y 20].

⁹⁷ Anónimo. *Grupo escultórico de las Jornaditas*. Siglos XVIII-XIX. Madera tallada y policromada y telas, 120 x 120 x 60 cm. Zafra (España), Monasterio de Santa María del Valle. Museo de Santa Clara. Cada atardecer, la comunidad, en procesión claustral, escenificaba la búsqueda de posada de los Santos Esposos portando las imágenes de la Virgen encinta montada a la grupa de un asno, de cuyo roncal tira San José. Cantando villancicos, las hermanas se acercaban a la celda de la hermana posadera, a cuya puerta llamaban rogando alojamiento para los dos pobres peregrinos. Una vez dentro, colocaban las imágenes en un altar, entonaban cantos y rezaban cuarenta avemarías. Tras lo que la “posadera” de turno obsequiaba a las novicias con castañas y caramelos que previamente había colocado en las alforjas del santo. Todo venía a ser antesala de las jornadas litúrgicas, que se iniciaban el día dieciséis con la instalación del grupo escultórico en medio del coro [RUBIO (2007)].

⁹⁸ En el repertorio cantado se encuentran los siguientes villancicos: *Os anunciamos; Ven Señor no tardes; Ven, sálvanos; Ven, Señor, consuelo de Israel; Mirad a vuestro Dios; Ven, Señor, no tardes más; Ven Señor, no tardes en llegar; Canto de Adviento; Un pueblo que camina; Esa luz eres tú; Nuestro hermano Jesucristo; Llegará la libertad; A Jesús que va a nacer; Saber que vendrás; Levántate que está llegando; Emmanuel; Ven y sálvanos; ¿Cuándo vendrás, Señor?; Santa María de la Esperanza; La Virgen sueña caminos; María se llamaba y La Virgen está esperando.*

⁹⁹ Estas imágenes llegarían al monasterio gracias a la presencia de cuatro hermanas procedentes del Convento de la Encarnación de Lerma (España). Sin embargo, Valiñas López afirma que la imagen que utilizan las hermanas para sus retiros es *El Dormilón*, una talla quiteña del S. XVIII. VALIÑAS LÓPEZ (2011): 154 y 155.



Fig. 19 y 20: Escuela olotina. *Niños Jesús de los retiros*. S. XX. Pasta policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Carmen Bajo.

En el Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), las carmelitas descalzas también siguen realizando los retiros, antiguamente de mayor a menor o de menor a mayor, pero debido a un cambio de prioridades, ya no en orden de antigüedad, sino adaptado al trabajo de las hermanas, a fin de que estos retiros interfieran lo menos posible en sus labores diarias, primando el *labora* frente al *ora*. Las monjas ya tampoco confeccionan ropas para el Niño Jesús, sino que cuentan con una caja de ropas para la imagen, con el objeto de que las que así lo deseen, puedan cambiarle el vestido el día de su retiro¹⁰⁰.

Durante el tiempo del retiro se produce una unión entre las monjas y las imágenes, ya sean los Santos Esposos o el Niño Jesús, puesto que las monjas las reciben en la puerta de sus celdas para que les acompañen durante ese día, focalizando su oración hacia ellas.

¹⁰⁰ A pesar de que sor Verónica de la Santa Faz, priora del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús de Quito (Ecuador), nos denegó, por presiones externas, cualquier posibilidad para realizar esta investigación, la hermana tornera, de forma anónima, respondió brevemente a algunas de las cuestiones que le pudimos plantear a través del torno hasta que, desde dentro del monasterio, le obligaron a cortar la conversación.

I.III.4. Refrenar y moderar los apetitos del alma: ayunos y mortificaciones

Todos los claustros femeninos de los territorios de la Monarquía Hispánica fueron “siempre semilleros de santas ocultas, por más que el mundo y aun Sacerdotes y sabios las desconozcan y desprecien”¹⁰¹. En la religiosidad barroca se esperaba padecer física y espiritualmente, por eso la clausura propiciaba la pobreza, la indigencia, la limpieza moral y la inmundicia física, la cercanía extrema y perpetua con el cuerpo y sus secreciones, las verbalizadas y las que son omitidas, es decir, de manera primordial, la producción de sangre y lágrimas¹⁰². El ansia de padecer, hizo que las almas contemplativas, consagradas a la Divina Majestad en virginal holocausto, padecieran penitencias, por amor a Cristo y para fabricar un cuerpo santo, acarreado en su vida mística no una, sino una serie de cruces, cada cual más pesada que la otra. Sus vidas se convirtieron en un calvario ininterrumpido, tan difícil de ponderar como de sufrir, practicado con el ánimo de imitar, en sus propias vidas, a Cristo y sufrir los tormentos de la Pasión y así alcanzar la perfección espiritual¹⁰³. Con el ánimo de imitar a Cristo crucificado y resucitado, las religiosas padecían ayunos, mortificaciones, disciplinas, azotes, cilicios y ejercicios, todos ellos, practicados por la misericordia del Señor¹⁰⁴. Estas disciplinas sangrientas se debían a la creencia de que, como afirmara san Antonio de Padua, “todo es santificado con sangre y no hay remisión sin efusión de sangre”¹⁰⁵. Además, la sangre producida era una ganancia, alcanzando un gran valor imitativo, al igualar el cuerpo de la religiosa al del amado, es decir, Cristo.

¹⁰¹ SOUSA PEREIRA (2008C): 46 y 47.

¹⁰² LAVRIN (2005): 667-693. Acerca de la fabricación de un cuerpo santo, véase GLANTZ (1995): 93-101.

¹⁰³ Sánchez Lora plantea la posibilidad de que las monjas encontrasen el modelo para sus padecimientos en las obras artísticas, tanto pictóricas como escultóricas: “Sin duda se ha resaltado hasta la saciedad el carácter pedagógico del arte barroco, y la voluntad consciente de utilizar el estímulo visual como un método educativo, pero no siempre se ha tenido en cuenta su importancia en la creación de un estilo de formas vivenciales. Multiplicadas por doquier es espacios conventuales, las obras de arte religioso, cualquiera que sea su calidad, actúan como paradigmas inconscientes y ayudan a la intensa cultura gestual que hemos visto. Las manifestaciones visibles de penitencias y éxtasis aparecen siempre acompañadas de elementos, objetos, posturas, maneras, acciones, escenarios, cada uno de los cuales podría sin dificultad encontrar su modelo pictórico-escultórico o impreso” [SÁNCHEZ LORA (2005): 131-152].

¹⁰⁴ Sobre la dieta alimenticia conventual véase SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2000A): 15-30 y sobre las mortificaciones y penitencias, SÁNCHEZ ORTEGA (2011): 84-92.

¹⁰⁵ San Antonio de Padua. *Sermón de la Circuncisión del Señor*. Recogido en *Sermones Dominicales y Festivos*. Vol. 2. Murcia, Ed. Espigas, 1995, pág. 1955. En la soledad de los claustros, la pedagogía de la sangre adquirió una violencia inusitada. Por ello, Felipe II propuso una serie de disposiciones destinadas a suavizar el rigor claustral, especialmente en las mujeres, pero lo cierto es que el relato de sus experiencias conformaron un escenario real para el llamado “teatro de la tortura”, como una manifestación más de la religiosidad popular de los siglos XVI y XVII. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA (2000): 215-239.

Las disciplinas y penitencias exteriores demostraban la capacidad de la religiosa para humillarse e iban acompañadas de la mortificación de la propia voluntad, negándose a sí mismas y a sus afectos particulares, en todo tiempo y ocasión. Victorias sobre ellas mismas, como el caso de la Madre Ana de San Pablo (S. XVII) del Monasterio de Santa Catalina de Quito (Ecuador), quien vencía al mundo y al demonio, en lucha con su propio cuerpo, con “el escudo del ayuno, la coraza de los cilicios, el yelmo de las vigiliass, las saetas de las plegarias, los golpes de las disciplinas”¹⁰⁶.

Los ayunos, penitencias y mortificaciones eran propios, también, del tiempo de preparación para el nacimiento del Niño Jesús. Así, en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), la Madre Mariana de Jesús (1563-1635) decía que sus hermanas:

“en esta materia, son extremadas, de modo que a veces se las tiene que moderar con energía. ¡Cuán hermoso es ver a unas comer en el suelo, sin velo y con la cuerda al cuello, a otras besar los pies de la Comunidad en el refectorio, a otras prosternadas para que pasen por encima de ellas, otras comen en platos viejos de barro, sacados no sé de dónde, y pidiendo limosna en el refectorio. En fin, se inventan mil formas de humillación, que el corazón más empedernido se conmovería al verlas. En todo esto, Dios se complace y las ama como a ninguna Comunidad, porque ellas lo hacen ebrias de amor a su Dios Niño, a quien esperan y llaman con tiernas palabras y vivos anhelos, herencia de sus Fundadoras, que así lo hacían”¹⁰⁷.

Sor Francisca de Santa Clara, primera patrona y fundadora del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) en 1596:

“vino a ser tan penitente en ayunos, mortificaciones, disciplinas y cilicios padecidos en muchos años, que les ha dejado imitación para otras. [...] ayunaba las cuatro cuaresmas del bienaventurado Padre San Francisco, el Adviento Mayor, el de los Benditos y la cuaresma que ayunó el Santo para recibir las llagas, y en todos éstos no comía más que un poco de maíz tostado y a veces cocido, a veinticuatro horas [...] Todos los días del año tomaba disciplinas de sangre en las espaldas, exceptuando los días festivos”¹⁰⁸.

Siguiendo su ejemplo, la Venerable Virgen Juana de Jesús (1662-1703) del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), relata en su vida sus ayunos, a quien incluso el demonio “en otra ocasion, se llegó apersuadirla que no ayunasse el adviento,

¹⁰⁶ Recogido en VARGAS (2005): 207.

¹⁰⁷ SOUSA (1790, ed. 2008C): 23 y 24.

¹⁰⁸ *Descripción y relación del Estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito que se ha hecho por mandado del Rey Nuestro Señor en virtud de su Real Cédula dirigida al Ilmo. Sr. D. Agustín de Ugarte Saravia, Obispo de Quito, del Consejo de S. M., para cuya orden la hizo Diego Rodríguez Docampo, Clérigo Presbítero Secretario del Venerable Deán y Cabildo de aquella Catedral* (1650). Recogido en JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965): 55 y 56.

que acostumbraba desde la festividad de todos Santos, hasta la Natividad del Señor”¹⁰⁹. Sor Juana de Jesús nos dice que ayunaba “tambien las Quaresmas, que prescribe la regla de mi Padre San Francisco, esto es, desde la vigilia de todos Santos hasta la Natividad del Señor: la quaresma mayor, y algunas veces, la que llamamos de los benditos; porque dejandola al arbitrio de los Religiosos del Santo Patriarcha, bendice à los que de su voluntad la ayunan”¹¹⁰. Los ayunos que hacía eran muchos, quedando, por ello, muy debilitada¹¹¹. Sor Juana de Jesús, además, acompañaba estos ayunos de disciplinas sangrientas, como los azotes:

“En otra ocasión le dixo el Señor: que tomase una disciplina de mil azotes cada dia, desde el dia de la Ascension, hasta la Pasqua del Espiritu Santo. Mandole tambien, por algunos años, que desde la festividad de Santa Maria Magdalena, hasta el dia de la Porciuncula, tomase cada dia tres disciplinas, de dos mil, doscientos, y veinte, y dos azotes, cada una. En los Viernes de un Adviento, y Quaresma, y desde el dia veinte, y ocho de Agosto, hasta la Natividad de Nuestra Señora, y los dias de todos Santos, San Francisco, Santa Clara, y la Presentacion, y Assumpcion de la Virgen, y en otras muchas ocasiones tomò esta disciplina, en el numero arriva dico; fuera de la ordinaria de quatro veces à la semana, con tanto rigor, que corria la sangre por tierra en tanta abundancia, que se hacian lagos en ella”¹¹².

Estas religiosas, como víctimas propiciatorias, concentraban en su cuerpo macerado los pecados del mundo, que asumían y limpiaban. Esta vida en santidad traería la fama para las monjas más destacadas, sustentada en el martirio publicitado¹¹³.

Pese a la austeridad alimenticia del Adviento, en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), a finales del siglo XVIII, se tenía por costumbre tomar arroz con leche¹¹⁴ todos los jueves, mientras que los domingos de Adviento se comía

¹⁰⁹ FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro III, cap. X, folio 256.

¹¹⁰ FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro III, cap. XVII, folio 306.

¹¹¹ “Los ayunos, que hacia à pan, y agua, eran muchos, distribuidos por todas las festividades de nuestra Señora, que prescribe la regla, que le diò el Señor: todos los Viernes de Adviento, y Quaresma, hasta la Pascua de Espiritu Santo. Las Vigilias de la Santissima Trinidad, del Corpus, y Natividad del Señor, y en las festividades de algunos Santos de la Orden, segun Dios le inspiraba [...] En otra ocasion, los hizo todos los Viernes de Adviento, en las festividades de todos Santos, de la Presentacion de Nuestra Sra. de San Diego, y la Natividad del Señor, acompañados de muchas disciplinas sangrientas, y diferentes mortificaciones: precediendo à todas ellas, particular inspiracion del Señor, y el parecer de su Padre espiritual”. FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro III, cap. XVIII, folios 307 y 308.

¹¹² FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro III, cap. XIX, folio 319.

¹¹³ GLANTZ (1995): 93-101. Acerca de las penitencias, de la violencia y la sangre como aniquilamiento de las tendencias naturales que repugnan el encerramiento, véase SÁNCHEZ LORA (2005): 131-152.

¹¹⁴ Para su realización, en todos los jueves del Adviento del año 1792 (veintidós de noviembre, veintinueve de noviembre, seis de diciembre, trece de diciembre y veinte de diciembre) se precisaba de una arroba de azúcar, que costaba tres pesos con un real; una arroba de arroz, por dos pesos; dos pesos de leche; dos reales de maíz blanco y real y medio de natas. ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. *Quaderno de listas delos gastos inpedidos en lasfiestas, que tiene este R.I Monasterio dela Concepcion de Quito*,

una mazamorra¹¹⁵, según se recoge en el *Cuaderno de los gastos impedidos en las fiestas del monasterio*.

Los ayunos, siguiendo las Reglas, se mantuvieron en el tiempo, como sucedía en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador). El veinticuatro de noviembre de 1903 la Vicaría General de la Arquidiócesis de Quito, con el fin de preparar y facilitar la visita del Arzobispo al monasterio envió un cuestionario, al que respondió su abadesa, sor Sofía de Santa Bárbara. A la pregunta número cuarenta y cinco, acerca de cuáles eran los ayunos y abstinencias que guardaba la comunidad, ésta respondió que los “que manda nuestra Regla es Adviento Cuaresma y los Viernes del año, los Sábados es voluntario y las abstinencias las mismas que manda la Santa Yglesia á los fieles”¹¹⁶.

Aún hoy, las mortificaciones, privaciones y ayunos siguen siendo propios de este tiempo de expectación. Siguiendo la larga tradición de esta práctica, propia de la vida ascética, las concepcionistas franciscanas del monasterio quiteño, durante el Adviento, realizan tres ayunos a la semana: los lunes, miércoles y viernes.

I.III.5. En gracia concebida: la Inmaculada Concepción de María Santísima, Señora Nuestra. Cofradías, culto e imágenes

En 1477 Sixto IV instituyó la celebración de la Inmaculada Concepción de María el ocho de diciembre, aunque la definición del Dogma de la Inmaculada Concepción no llegó hasta el ocho de diciembre de 1854, mediante la Bula *Inefabilis Deus* promulgada por Pío IX. En 1693 la Santa Sede estableció la celebración de la Octava de la Inmaculada Concepción el quince de diciembre, que sería suprimida, al reformar el Calendario, en 1955. En España, la Inmaculada Concepción fue fiesta de precepto desde 1644, por concesión de Urbano VIII, y Patrona del país desde 1760. Esta celebración litúrgica de la fiesta de la Concepción acentuaría notablemente el fervor inmaculista.

durante el mando y gov.no dela dñisima, y electa Abadesa, la M.i R. M.e Maria Jasinta dela Presentacion, p.a su descargo desde 30 de Noviembre de 791 hasta 30 de Enero de 795 q.e duró su Governacia.

¹¹⁵ Se trata de una comida semejante a las gachas, hecha a base de maíz, y preparada de diversas formas según los lugares. Véase DE CARVALHO-NETO (2011): 240. Para su preparación de los cuatro domingos de Adviento del año 1792 (veinticinco de noviembre, dos de diciembre, nueve de diciembre, dieciséis de diciembre y veintitrés de diciembre) se molió una media de maíz, cuya molienda costó real y medio, y se compraron cuatro pesos de rapaduras (panela). El maíz de estas mazamoras provenía de la propia hacienda del monasterio. ACMQ. Sección Conceptas. Caja. 48. *Quaderno de listas delos gastos impedidos en las fiestas, que tiene este R.I Monasterio dela Concepcion de Quito, durante el mando y gov.no dela dñisima, y electa Abadesa, la M.i R. M.e Maria Jasinta dela Presentacion, p.a su descargo desde 30 de Noviembre de 791 hasta 30 de Enero de 795 q.e duró su Governacia.*

¹¹⁶ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

Con el fin de dar culto a la Virgen María limpia de todo pecado, promover su devoción auténtica e imitar su santidad, santa Beatriz de Silva (1424-1492) fundó una nueva Orden, en una época en la que este privilegio era rechazado por muchos teólogos y constituía objeto de duras controversias y discusiones teológicas. Los monasterios concepcionistas españoles fueron verdaderos centros de exaltación de la Inmaculada Concepción, contribuyendo, con su espíritu y carisma, al desarrollo y progreso de la doctrina inmaculista, proclamando la gloria de la Inmaculada hasta su definición dogmática¹¹⁷.

En el contexto histórico del mundo americano hay que señalar que la devoción a la Inmaculada Concepción se difundió al mismo tiempo que el Evangelio¹¹⁸, lo que llevaría a que, en 1760, fuera declarada como patrona de las colonias españolas. En la Real Audiencia de Quito su población defendió la Inmaculada Concepción desde comienzos del siglo XVII. Así, el ocho de diciembre de 1616, la población de Riobamba (Ecuador) juró defenderla, tal y como consta en la Crónica del Monasterio de la Inmaculada Concepción, cuyo texto se haya reproducido en uno de los muros de su iglesia¹¹⁹ [fig. 21].

Tres siglos después, el ocho de diciembre de 1916, las concepcionistas franciscanas, junto con el Comité de Señoritas de la Inmaculada y el Deán de la Catedral de Riobamba, capellán y director espiritual del monasterio, erigirían un monumento en el interior de la iglesia conventual para perpetuar el tercer centenario de la jura de la defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen María por parte de la población riobambeña. El monumento es una lápida, que adopta la forma de retablo, con la imagen de la Inmaculada Concepción, en torno a la que aparece la inscripción: “NADIE PASE DE ESTE UMBRAL / SI NO JURA POR SU VIDA / QUE MARIA ES CONCEBIDA / SIN PECADO ORIGINAL” [fig. 22].

¹¹⁷ GARCÍA DE PESQUERA (1993): 173-180; GARCÍA SANTOS (1993): 181-201; JIMÉNEZ SÁNCHEZ (2005): 691-709; LLAMAS (1990): 381-397; MUÑOZ FERNÁNDEZ (1999): 71-89 y SÁNCHEZ-ALARCOS DÍAZ (2005): 669-690.

¹¹⁸ De hecho, Cristóbal Colón aplicó el nombre de Concepción a la segunda isla descubierta y, al colonizar La Española, actual Santo Domingo, llamó a una ciudad Concepción de la Vega. SEBASTIÁN LÓPEZ (2007): 147.

¹¹⁹ “En la noble Villa del Villar Dn. Pardo. Viernes á 8 de Diciembre del año 1616 después de la fiesta, todos los fieles, clero, cabildo y Pueblo, nobles y plebeyos que estamos y habitamos en ésta dicha Villa, juran, prometen y se obligan por Dios Todopoderoso desde aora para siempre jamás, defender en paz o en guerra la Santísima Concepción de esta Virgen Soberana, haber sido sin pecado original: y en esta defensa arriesgarán y expondrán sus personas y haciendas, vidas y almas... etc., en vida y en muerte. (Tomado de la Crónica del Monasterio)”.

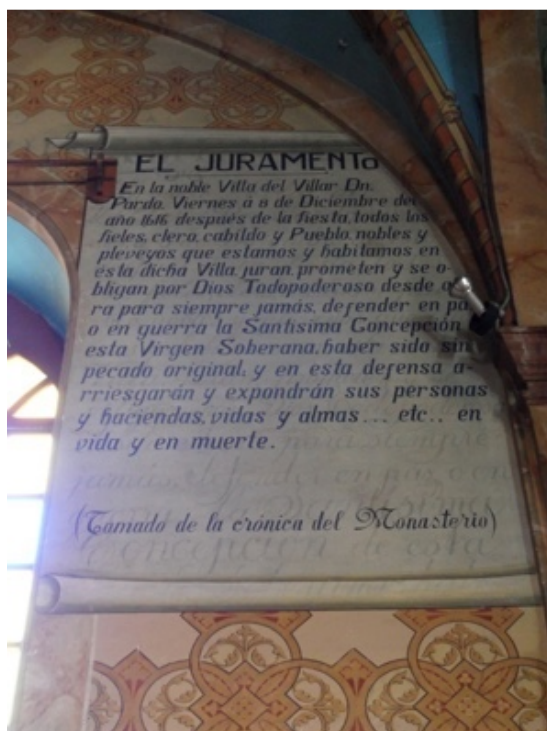


Fig. 21: *El juramento de la defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen María*. S. XX. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Fig. 22: *Lápida conmemorativa del tercer centenario de la jura de la defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen María*. 1916. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

En relación al Dogma de Fe de la Inmaculada Concepción, el Niño Jesús reveló a la Madre Mariana de Jesús Torres (1563-1635), el dos de febrero de 1634, que éste sería proclamado cuando más combatida estuviese la Iglesia y se encontrase cautivo su Vicario, tal y como se contiene en el relato de su vida¹²⁰. Unos meses más tarde, el diez de agosto de 1634, estando la Madre Mariana de Jesús Torres en oración¹²¹, se le aparecería María Santísima, presentándose pura y limpia de la culpa original¹²². A este respecto, Monseñor Cadena y Almeida¹²³ señala que la Madre Mariana de Jesús Torres escribió el libro *La Limpia Concepción*, conteniendo, quizás, un manantial de doctrina

¹²⁰ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 161 y 162.

¹²¹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 55 y 56.

¹²² “Madre verdadera de Cristo Jesús y Virgen Purísima: antes del parto, en el parto y después del parto – único y solo portento de Dios con esta admirable criatura-. Ella estaba destinada para Corredentora del linaje humano y seguro Refugio del náufrago pecador. Quien a Ella recurra con humilde confianza y filial amor no se perderá sino que, seguramente, saldrá del abismo del pecado y entrará en amistad con Dios, consiguiendo su Salvación Eterna.

Madre Mariana vio y comprendió todo esto en la Visión de su Inmaculada Madre, la que tomando la palabra le habló de esta manera:

“Hija fiel y muy querida Esposa del Cordero sin macilla, que es el fruto bendito de mi Purísimo Seno, como lo has visto y comprendido. ¡Albricias, albricias! Porque después de largo destierro llegas ya a los umbrales de la Patria Celestial. Ya su luz inaccesible comienza a alumbrar tus pupilas con esta Luz que ahora has visto”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 56 y 57.

¹²³ CADENA Y ALMEIDA (1987): 115.

infusa recibida directamente en su trato confidencial con el Señor y su Bendita Madre, pero del que nada se conserva¹²⁴, por lo que todo es mera suposición.



Fig. 23: Anónimo. *Inmaculada Concepción*. S. XVII. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

La defensa de la Inmaculada sería, a partir del siglo XIV, un aspecto fundamental de la Orden Carmelita¹²⁵, ya que, desde el principio, se relacionó al profeta Elías con la Virgen María, sobre todo desde la visión de la Nubecilla en el Monte Carmelo, interpretada como una prefiguración de María Inmaculada, quien traería el agua viva después de la sequía, que es Cristo Jesús. Por ello, la Virgen Inmaculada, fue la que, a través de una de sus representaciones, anunció a las carmelitas descalzas del Monasterio de Nuestra Señora de las Angustias y Santísima Trinidad de Latacunga (Ecuador), el terremoto que, el veinte de junio de 1698, asolaría las ciudades del callejón interandino, reduciendo a escombros este monasterio¹²⁶ [fig. 23]. Las monjas

¹²⁴ Monseñor Cadena y Almeida traslada el testimonio del Padre Sousa Pereira, cuyo borrador debió ver, junto con el *Cuadernón* y el libro *La Infalibilidad del Papa*, también escrito por la Madre Mariana de Jesús Torres, cuando escribió su biografía.

¹²⁵ Las noticias más antiguas que se conservan afirman que los carmelitas ya celebraban la fiesta de la Concepción a finales del siglo XIII en las iglesias alemanas. Desde la Edad Media, hasta el siglo XVIII, tuvo mucha importancia en la vida de la Orden tanto el culto como la defensa de la Inmaculada Concepción, dando origen a las denominadas “Inmaculadas Carmelitanas”, imágenes de la Inmaculada Concepción ataviadas con el hábito del Carmelo. Véase DOBADO FERNÁNDEZ (2012): 20-22.

¹²⁶ “El 20 de junio de 1698 sucedió el terremoto de Latacunga. Nuestras madres no tuvieron que lamentar desgracias personales, pero sí vino al suelo la iglesia y el convento. Se ha conservado por tradición que de una imagen de la Virgen Santísima, la que actualmente veneramos en la sala de recreación, que tiene a su

lograron salvar algunas de sus pertenencias, entre las que se encuentra este milagroso cuadro, que representa a la Inmaculada en presencia de san Lorenzo y san Ildefonso. Este lienzo fue trasladado a Quito (Ecuador) y actualmente se conserva en la sala capitular del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo¹²⁷.

Sor Catalina de Jesús María (1717-1795), del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador), también fue defensora de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, pese a su condición de dominica:

“¡Oh María! ¡Oh María purísima e Inmaculada desde tu Concepción sin mancha, en aquel primer instante concebida sin pecado! Justo es que siendo desde abeterno prevista en aquella mente Divina para Espejo sin mancha, entrases en aquella tierra de idólatras limpiando las bascosidades, y con vuestro cristal purísimo, iluminando tanta ignorancia de sus habitantes”¹²⁸.

La defensa y devoción a la Limpia Concepción de la Virgen María, en las clausuras femeninas quiteñas, dio lugar a la fundación de diversas cofradías y a la celebración de grandes fiestas, en las que las imágenes de la Inmaculada Concepción jugaron un papel determinante.

I.III.5.1. Cofradías de la Limpia Concepción

El arraigo de la devoción a la Inmaculada Concepción entre los españoles, se tradujo en la América Virreinal en el establecimiento de cofradías de la Concepción, tanto en las ciudades de españoles como en los pueblos de indios¹²⁹. A este ambiente devocional también contribuiría la fundación de monasterios de la Orden de la Inmaculada Concepción¹³⁰. La devoción a la Limpia Concepción de María arraigaría fuertemente en

derecha san Ildefonso y a la izquierda san Lorenzo, se oyó una voz momentos antes que principiara el movimiento de la tierra: afuera!, afuera!. Obedecieron prontamente y en el claustro se presentó un niño que les mandó salir a la huerta. Con el temblor hubo un amago de incendio en la misma pieza en que estaba la Santísima Virgen y con las llamas y humo ennegreció a los dos santos como se ve, mas respetaron a Nuestra Santísima Virgen, dejándola intacta”. LUNA TOBAR (1997): 36; VARGAS (1972): 259 y 260 y VARGAS (2005): 253.

¹²⁷ VARGAS (1972): 258 y 266 y VARGAS (2005): 258 y 259.

¹²⁸ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): tercera parte, cap. XVI, 210 y 211.

¹²⁹ SEBASTIÁN LÓPEZ (2007): 147 y 148.

¹³⁰ Las Concepcionistas fueron las primeras religiosas en establecerse en América. El motivo de ello, es algo que todavía está en duda, aunque la defensa inmaculista de la Corona española pudo ser una buena razón, ya que, desde el principio, en los nuevos territorios se debía hacer notar el interés de España por la declaración del dogma. Las Concepcionistas eran también una Orden nueva, nacida casi con el Descubrimiento (1489-1494) y que, por tanto, no había tenido necesidad de reforma, y que ya en sus comienzos había contado con la protección de Isabel La Católica. Protección que los reyes españoles siguieron dispensándole durante los siglos XVI y XVII, al igual que hizo la nobleza. La no adscripción de la Orden a ninguna otra masculina, ya que su vinculación a los Franciscanos era mera cuestión reglar y de

la Real Audiencia de Quito. Bajo el espíritu de la Purísima, se fundaron cofradías que se dedicaron a fomentar el fervor popular hacia la Concepción Inmaculada de la Virgen María, recomendando la participación de los devotos en los rezos y celebraciones marianas¹³¹. La hermandad más antigua tuvo como sede canónica la Catedral de Quito (Ecuador), poseyendo un retablo propio para rendir culto a su patrona. Esta Cofradía de la Inmaculada Concepción debió fundarse antes de 1550, puesto que el diez de abril de ese año, don Gonzalo Montenegro se presentó ante el Cabildo solicitando ayuda para conservar y acrecentar los bienes de la misma¹³². En la iglesia del Convento Máximo de San Francisco de Quito (Ecuador), existieron dos cofradías, una de oficio desde 1585, con el nombre de *Limpia Concepción de los plateros de San Eloy* y otra de *La Virgen Nuestra Señora Concebida sin pecado original*¹³³, integrada por montañeses (mestizos) y naturales, quienes, para honrar la santa imagen de su devoción, obtuvieron una capilla en 1621. Esta Cofradía de la Inmaculada Concepción encomendó en 1629, a través de Francisco Arellano, patrono y miembro de la misma, la realización de un retablo al escultor Antonio de la Torre, “que llene toda la capilla donde está fundada la cofradía, de tres cuerpos con diez columnas, y su sagrario según la manera que se hizo un mapa dibujo entre todos en la casa de dicho patrón”¹³⁴. Antes de 1597, los jesuitas quiteños también fundaron una cofradía dedicada a la Inmaculada Concepción, cuya membresía, a diferencia de la del Convento de San Francisco de la ciudad, estaba restringida a caballeros españoles¹³⁵.

En el ámbito claustral, sor María de San José y sor Juana de San Nicolás, del Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador), fundaron el siete de agosto de 1636 la *Cofradía del Escapulario de la Limpia Concepción*¹³⁶. Esta cofradía estaba

protección, pudo contribuir a su propagación, al ser una rama femenina que planteaba pocos problemas de dependencia y que no sería difícil colocar en manos de los diocesanos. Véase PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584.

¹³¹ PACHECO BUSTILLOS (2001): 504-520.

¹³² VARGAS (1954): 6.

¹³³ Según se contiene en las *Constituciones de la cofradía de la Inmaculada Concepción que se venera en esta Yglesia de Sn Francisco de Quito*, esta cofradía, a comienzos del siglo XVII, estaba compuesta de dos ramos o grupos, uno integrado por los españoles y montañeses (mestizos) y el otro por los indios. Ambos grupos estaban sujetos a las mismas reglas, pero cada uno llevaba su propio registro de miembros y sus propios libros de cuentas. Las reglas de la cofradía sugieren que los dos ramos compartían el mismo altar y las mismas imágenes y que se juntaban en las procesiones. VERDI WEBSTER (2002): 66-85, nota 18, pág. 211.

¹³⁴ VERDI WEBSTER (2002): 66-85.

¹³⁵ VERDI WEBSTER (2002): 66-85, nota 12, pág. 211.

¹³⁶ “Se ha establecido la cofradía a los 37 años de fundado el Monasterio, y se sabe que por tradición de las Religiosas antiguas que la Cofradía no ha sufrido interrupción hasta la hora presente; y ahora hay mucha devoción y deseo de ser inscritos en la Cofradía del Escapulario de la Inmaculada Concepción”. VARIOS (2009B): 35.

integrada por religiosas, donadas, indias, negras y habitantes del monasterio, así como por las gentes de la ciudad, como clérigos, frailes, vicarios, señoras, maestros y sargentos, tal y como se contiene en el *Libro de La cofradia de nuestra S.a de La Limpia consepsion fundad en este convento de rreligiosas por maria de san jose y juana de San nicolas rreligiosas este año de mil y seys sientos y treynta y seys donde se asientan los cofrades y cofradas de la dya cofradía*¹³⁷. Todos ellos debían dar como limosna un patacón, dejando a la libre voluntad si quisieren dar más. Según se recoge en sus Constituciones, tenía por objeto decir mensualmente dos misas cantadas, una de la Limpia Concepción y otra de Réquiem, la primera por las hermanas vivas y la segunda por las difuntas. Estas misas se habían de pagar a patacón y decirse en la primera semana de cada mes, con el fin de que al año se ajusten veinticuatro misas. Esta cofradía también desempeñaba una labor asistencial en la muerte de alguno de sus miembros. Así, estando moribundo algún cofrade, se le había de acompañar con dos cirios y decir una misa cantada, cuya limosna había de ser de un de patacón. Las religiosas, por su parte, se obligaban a rezar, por el cofrade difunto, un nocturno de difuntos y los seculares, al tener conocimiento del fallecimiento, un tercio de Rosario¹³⁸. Las primeras mayordomas fueron las dos religiosas fundadoras, cuyas funciones incluían conseguir y cobrar los bienes de la cofradía y, por supuesto, llevar adelante la devoción a la Virgen María en su Limpia Concepción¹³⁹.

En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) también existió una Cofradía de la Inmaculada Concepción, de la que desconocemos su fecha de fundación. Si sabemos que ya existía el treinta y uno de mayo de 1883, cuando se informó al Arzobispado quiteño de su presencia en la iglesia del monasterio¹⁴⁰. En 1903 estaba bien organizada, contando con su propio registro de cofrades, pero carecía de funciones, salvo la venta de escapularios, aunque era muy poca¹⁴¹.

¹³⁷ AMLCC.

¹³⁸ AMLCC. Documentos varios 5-22. 7-VIII-1636 / 12-I-1799.

¹³⁹ “Y como las primeras q esto movieron fue maria de san Joseph y Juana de san nicolas las nombran por mayordomas para que ayan y cobren bienes de dicha cofradia y las ruegan y encargan de cuydado para q como fundadoras den tal exemplo q lleve adelante la cofradia y devocion de la Virgen santisima firmaron las siguientes”. AMLCC. Documentos varios 5-22. 7-VIII-1636 / 12-I-1799 y KENNEDY TROYA (1999): 19.

¹⁴⁰ “Existen las cofradias del S Corazon de Jesus y de la Inmaculada Concepcion, las Bulas se conservan en el archivo de este convento”. Punto nueve del informe de la iglesia del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito. 1883. ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

¹⁴¹ El veinticuatro de noviembre de 1903, la Vicaria General de la Arquidiócesis de Quito, con el fin de preparar y facilitar la visita del Arzobispo al Monasterio de la Concepción de Quito, envió un cuestionario al Monasterio, que fue respondido por su Madre Abadesa, sor Sofía de Santa Bárbara. En este cuestionario, la novena pregunta correspondía a la Cofradía de la Inmaculada Concepción, interesándose

Estas organizaciones piadosas convocaban a la población para celebrar, de precepto y con toda solemnidad, la fiesta de la Inmaculada Concepción el ocho de diciembre, según el calendario de festividades que había preparado el Primer Sínodo Quitense de 1570¹⁴². En la *Descripción y relación del Estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito...*, fechada el veinticuatro de marzo de 1650, consta que la Catedral de Quito tenía un jubileo perpetuo para el día de la Concepción de Nuestra Señora y sus festividades de la Natividad, Purificación y Asunción, como antigua gracia apostólica¹⁴³.

El dieciocho de junio de 1655 el Procurador General informó como Urbano VIII, en un Breve, declaró Día de Guarda la fiesta de la Limpia Concepción de María. El Obispo Agustín de Ugarte Saravia instauró en Quito (Ecuador) dicha festividad, nombrando como patrona de la ciudad a la Inmaculada. Pidió a los cabildos de las villas y asientos demandar por derecho y sacros cánones que fuera declarada fiesta de guarda, como lo habían hecho en España y Lima (Perú). Al tomar en cuenta que el Arzobispo de esta ciudad declaró el cinco de diciembre de 1654 fiesta de guardar el ocho de este mes, el Cabildo pedía a sus diputados dirigirse al Obispo Alonso de la Peña Montenegro para que “sirva demandar, despachar sus edictos para la promulgación de dicha fiesta”, con las respectivas indulgencias a quienes ayunasen en su Vigilia. Aceptada la proposición, se obligaron al voto y juramento, nombrando a don Bernabé Hidalgo de Pinto y a don Martín de Aybar, con el Procurador General, como Diputados, debiendo testificar el Escribano del Cabildo¹⁴⁴.

El tres de septiembre de 1657, el Obispo de Quito (Ecuador) despachó un edicto que instituía y promulgaba la festividad de Nuestra Señora de la Concepción, para que debajo de precepto se guardase en la ciudad y en todo su obispado, en la forma y manera que se han guardado, debido y deben guardar las demás fiestas que son de guarda, concediendo su bendición pontificia el ocho de diciembre en la catedral, a los fieles que se hallaren a dicha festividad y cuarenta días de indulgencia a los que ayunaren su vigilia por su devoción. En el edicto también se mandó hacer voto y juramento de misterio de la Limpia Concepción, así como su defensa y hacer una

por su organización, funciones de la misma, registro de cofrades y venta de escapularios. AQMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

¹⁴² PACHECO BUSTILLOS (2001): 504-520 y TERÁN NAJAS y PORRAS: (1994): 57- 69.

¹⁴³ JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965): 20.

¹⁴⁴ DESCALZI (1987): 136.

festividad con la devoción, fasto y largueza que el Cabildo acostumbraba en gloria y honor de la Santísima Virgen Madre de Nuestro Creador y Redentor Jesucristo¹⁴⁵.

El nueve de noviembre de 1657, el Cabildo de la ciudad de Quito, con los autos y declaración del Obispo, acordó celebrar, el ocho de diciembre, la fiesta de la Concepción Inmaculada de Nuestra Señora la Virgen Santísima Madre de Jesucristo Nuestro Redentor en la Santa Iglesia Catedral, con el mayor lucimiento y grandeza que fuere posible, así en el adorno de la Santa Iglesia, como en las luces y olores. El Cabildo debía asistir a las vísperas solemnes y hacer una procesión con la imagen de la Virgen, por la Plaza Mayor y las cuatro calles de su contorno, que estarían colgadas y con altares suntuosos. Desconocemos la imagen de la Virgen María que era llevada en procesión. Además, en la festividad se debía votar y jurar el misterio de la Inmaculada Concepción y hacer todas las demás fiestas que parecieren convenir a tan gran festividad¹⁴⁶.

La devoción hacia la Inmaculada Concepción fue de suma importancia en la Real Audiencia de Quito, por ello, el obispado, el cabildo de la ciudad¹⁴⁷, los conventos y monasterios y las cofradías, conjugaron esfuerzos, cuyo aparato visual así lo avala.

I.III.5.2. Culto y celebración en las clausuras

Las clausuras femeninas de la Real Audiencia de Quito celebraron, con el mayor esplendor, la festividad de la Inmaculada Concepción de María Santísima, Señora Nuestra, adornando y, quizás también procesionando, las imágenes de la Inmaculada Concepción que en cada monasterio se veneraban. Esta fiesta, lógicamente, se vivió muy especialmente en los claustros de hermanas concepcionistas franciscanas, como en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), a cuya misa asistía el Cabildo¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Recogido en *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito. 1650-1657. Vol. XXXIII. Versión de Gustavo Chiriboga C.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal de Quito, 1969. Folio 324, pp. 524-526.

¹⁴⁶ Recogido en *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito. 1650-1657. Vol. XXXIII. Versión de Gustavo Chiriboga C.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal de Quito, 1969. Folio 324. Pp 524-526.

¹⁴⁷ Esta solemnidad sería celebrada por el Cabildo de la ciudad de Quito en el Convento Máximo de San Francisco, con un gasto de cien pesos en 1774 [AHNQ. Serie General. Sección Religiosos. Caja 31. Expediente 9. 1-11-1774. *Autos seguidos por el Cavildo de esta Ciudad de Quito sobre la contribucion para el recibimiento de los Señores Presidentes, y Obispos, sobre q.e constan R.les Cédulas de S. M, como tambien para los gastos de las Fiestas anuales que se celebran à Nra S.ª de la Pura, y Limpia Concep.cn y de las Mercedes*] y otros cien pesos en 1777 [AHNQ. Serie General. Sección Religiosos. Caja 34. Expediente 14. 31-3-1777. *Autos Seguidos por el Sindico General del Convento de San Fran.co de esta Ciudad y su Provincia, sobre que se le dè el Sufragio del sien p.s para la festibidad de la Inmaculada Consepcion de Nra. Señora*].

¹⁴⁸ VARGAS (1954): 7.

En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), la festividad iba precedida de su respectiva Novena, como sucedía en 1634, en tiempos de la Madre Mariana de Jesús Torres (1563-1635)¹⁴⁹, según se contiene en el relato de su vida¹⁵⁰. Llegado el ocho de diciembre, todas sus “religiosas llenas de creciente y edificante fervor, recibieron la Santa Comunión después de aquella fervorosa Novena”¹⁵¹.

Su celebración supuso un gasto importante para los monasterios Concepcionistas. El *Cuaderno de los gastos impedidos en las fiestas* del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), siendo abadesa la Madre María Jacinta de la Presentación, nos permite conocer los gastos que la celebración de Nuestra Señora de la Limpia Concepción generaba al monasterio a finales del siglo XVIII¹⁵². De 1791 a 1794 los gastos fueron muy semejantes, salvo en 1792, que aumentaron en relación con el precedente, al libertar el Obispo de los gastos que debía haber realizado la vicaria de coro. Con motivo de esta fiesta se tenía por costumbre hacer un regalo a las religiosas, para el que en 1791 se gastaron cuarenta pesos, aunque no se especifica en qué consistía dicho regalo¹⁵³. En 1792, como en el año anterior, se gastaron cuarenta pesos en este regalo y en 1793 treinta y ocho pesos. En las cuentas del año 1794 se contiene una lista con el “regalo que se ase à las SS. de la Comun.d deste año de 794”. Aunque seguimos desconociendo en qué consistía dicho presente, esta lista si nos permite saber que su importe no era el mismo para todas las monjas. Mientras que el regalo de la Abadesa costaba dos pesos, el de la Vicaria de Casa costaba un peso con cuatro reales y el de las Definidoras, Secretaria, Vicaria de Coro y Maestra de Novicias era de un peso. Para el resto de la comunidad, se destinaba cuatro o seis reales.

¹⁴⁹ CADENA Y ALMEIDA (1987): 122-128.

¹⁵⁰ “Mañana damos principio a la Novena de Nuestra Inmaculada Madre y quiero que cada una se esmere en obsequiarla con la práctica de las virtudes religiosas, pidiéndole que purifique los corazones de nuestra Comunidad, para ser copias vivas de Ella y que nuestro Celestial Esposo se recree en nuestras almas”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 122.

¹⁵¹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 122.

¹⁵² ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. *Quaderno de listas delos gastos impedidos en las fiestas, que tiene este R.l Monasterio dela Concepcion de Quito, durante el mando y gov.no dela dñisima, y electa Abadesa, la M.i R. M.e Maria Jasinta dela Presentacion, p.a su descargo desde 30 de Noviembre de 791 hasta 30 de Enero de 795 q.e duró su Governacia.*

¹⁵³ “El regalo que se reparte a las Religiosas como es costumbre”. ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. *Quaderno de listas delos gastos impedidos en las fiestas, que tiene este R.l Monasterio dela Concepcion de Quito, durante el mando y gov.no dela dñisima, y electa Abadesa, la M.i R. M.e Maria Jasinta dela Presentacion, p.a su descargo desde 30 de Noviembre de 791 hasta 30 de Enero de 795 q.e duró su Governacia.* Esta práctica sigue realizándose. El ocho de diciembre del año 2013, tuvimos la oportunidad de compartir la celebración de la Inmaculada Concepción con la comunidad de concepcionistas franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), y las hermanas recibieron como regalo una figura de la Virgen María, realizada de chocolate, así como una estampa devocional de la Inmaculada Concepción.

Con motivo de la festividad, en la iglesia se instalaba un altar efímero dedicado a la Inmaculada Concepción. En 1791 se gastaron seis pesos en “ylo de Cabuya, y toda laya de sogas, Tachuelas, y clavos”. Este altar también se armó en 1792, encargándose de su montaje los indios de la hacienda, a los que se les pagó un peso. Para su confección se pagaron dos reales por un cuartón¹⁵⁴ para componer una mesa, y real y medio por su hechura, comprándose cuatro reales de clavos y tachuelas, un real de clavos grandes, dos pesos de sogas, cuatro reales de hilo de cabuya, un real de pita y dos reales de soguillas y clavos. Asimismo, se gastaron nueve reales en bisagras para el sagrario, soguillas y clavos. Como agasajo a los que asistieron en el altar, se gastó un peso en rapaduras de dulce y tres reales en el pan de los indios de la hacienda y de los sacristanes para abrir el altar después de la fiesta y jubileo. Cuando se descompuso el altar, se pagaron dos reales a cada uno de los tres sacristanes de casa. En 1793 se emplearon para la construcción de este altar cinco reales de sogas grandes, siete reales de soguillas, ocho reales de clavos, cuatro reales de tachuelas y dos reales en las bisagras del sagrario. En el alquiler de los cuartones para el altar, se gastaron cuatro reales y otros dos reales en un tablón. En las comidas de los altareros o personas que hicieron el altar, se gastaron cuatro pesos, a patacón cada día. De la confección del altar correspondiente a la festividad de 1794, destacamos el alquiler de treinta cuartones por un peso, así como la compra de clavos, tachuelas y soguillas por un peso con tres reales. De estas cuentas podemos extraer como conclusión, que todos los años era necesario comprar nuevas sogas y soguillas, por lo que éstas debían quedar inservibles o, a lo largo del año, eran utilizadas en otros menesteres. También llama nuestra atención que se alquilaran los cuartones y el tablero para la confección del altar, por lo que el monasterio no debía contar con una estructura de su propiedad, pese a tener que componerlo todos los años.

El olor de la fiesta también era importante, puesto que desde 1791 a 1794 se destinaron anualmente seis pesos para las pomas¹⁵⁵ que aromatizaban la fiesta y en 1794 se destinaron seis reales a la compra de dos onzas de Menfue para el sahumerio¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Según el diccionario de la lengua española de la R.A.E., un cuartón es un madero que resulta de aserrar longitudinalmente en cruz una pieza enteriza. En Madrid solía tener dieciséis pies de largo, nueve dedos de tabla y siete de canto.

¹⁵⁵ Según el diccionario de la lengua española de la R.A.E., la poma es un vaso en que se queman perfumes, un pomo para perfumes y cajita en que se lleva y un especie de bola elaborada con varios ingredientes, por lo común odoríferos. Desconocemos a cuál de las tres acepciones responde el término poma en estas cuentas, aunque lo más probable es que se trate de la última.

¹⁵⁶ El sahumerio es una materia aromática quemada en la acción de sahumar, es decir, de dar humo aromático a fin de que algo sea purificado o que, simplemente, huela bien.

La celebración litúrgica suponía el grueso de los gastos de la fiesta, pagándose, en 1791, veinticuatro pesos al Predicador y nueve pesos en los “Seminarios, Monasillos, Pertiguero y Mro. de Seremonias”, lo que da idea de la solemnidad de la fiesta. Para el novenario y jubileo se gastaron ocho pesos con cuatro reales en Diáconos. Cierran esos gastos, el pago de un peso a los sacristanes. En 1792 se pagaron veinticuatro pesos al Reverendo Padre Galindo por el sermón de la fiesta y ocho pesos por los “Seminarios, Monasillos, Pertiguero y Maestro de ceremonias”. A los Diáconos, por los cuatro días de jubileo, de mañana y tarde, se les dio cuatro pesos y a los Acólitos de la novena, cuatro pesos con cuatro reales. Para la celebración litúrgica de la fiesta de 1793, se destinaron veinte pesos para el predicador y siete pesos para el maestro de ceremonias, pertiguero, monaguillos y sacristanes mayor y menor. Para el pago de los diáconos del novenario se emplearon cuatro pesos con cuatro reales y para los del jubileo otros cuatro pesos.

En la celebración litúrgica no podía faltar la música, contándose para la novena de la Inmaculada Concepción con caveros y pifaneros, a los que en 1791 se les pagó tres pesos. Asimismo, para la novena y el jubileo, se contó con clarineros, a los que se les pagó siete pesos con cuatro reales. La música de la fiesta y del jubileo del año 1792 supuso un descargo de veintidós pesos, a los que se sumaron los seis pesos que se pagó a los clarineros, por su participación en el novenario, fiesta y jubileo. Tres pesos y siete reales fueron destinados a los “Caxeros y Pifaneros”. A estos gastos se han de sumar los cuatro pesos en comida y el peso de un frasco de mistela, de los músicos del jubileo. En la música de la fiesta y jubileo de 1793 se gastaron veinticuatro pesos. Para la novena, fiesta y jubileo se contrató, como era habitual, a clarineros, por seis pesos, y cajeros y pifaneros, por tres pesos. Al que alzó los fuelles del órgano se le pagaron cuatro reales. En este año, el monasterio no alquiló el organito porque la Vicaria de Coro hizo la diligencia. El monasterio también se hizo cargo de la comida de los músicos del jubileo¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Para la comida de los músicos del jubileo, se compró un tercio de papas en el que se gastó doce reales, media arroba de carne por dos reales, una costilla de puerco por otros dos reales, un “puson” por un real, un real en ají, un real en cebollas, un real en especerías, medio real de pan la sopa, tres pesos en tres frascos de mistela, dos reales en carne de borrego, un real en la fruta de la olla, un real en especerías y pan. ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. *Quaderno de listas delos gastos inpedidos enlasfiestas, que tiene este R.I Monasterio dela Concepcion de Quito, durante el mando y gov.no dela dñgísima, y electa Abadesa, la M.i R. M.e Maria Jasinta dela Presentacion, p.a su descargo desde 30 de Noviembre de 791 hasta 30 de Enero de 795 q.e duró su Governacia.*

En estas celebraciones también había fuegos artificiales, tanto en la fiesta como en el jubileo, contándose con “truenos y boladores”¹⁵⁸.

Las velas para la solemnidad de la Inmaculada Concepción supusieron al monasterio un gasto, en 1791, de cuatro pesos en “zera de Balles”, diez pesos en sebo y tres reales en pábilo. Estas velas quizás fueran confeccionadas en el monasterio, puesto que no consta el pago de su hechura y el monasterio contó, desde antiguo, con una cerería, aún vigente. Para las velas de 1792 se gastaron ocho pesos en un quintal de sebo para la sacristía, seis reales en pábilo y cuatro pesos con cuatro reales en ocho libras de cera de Guayaquil. A diferencia del año anterior, se consignó el gasto de un peso para labrar la cera, pagándose treinta pesos por veinte libras de cera de Castilla para la fiesta y dos reales por una arcada que labró un cerero, lo que nos indica la existencia de una arquitectura efímera, labrada en cera, quizás para el altar de la Inmaculada Concepción. Este dato es muy interesante, puesto que nos habla de la existencia de estructuras efímeras en cera y no solo en pintura y arquitectura, como suele ser más habitual.

Para las velas de 1793 se compraron cuatro arrobas y dieciocho libras de sebo, que se dieron a la Sacristana con la advertencia de que las dos arrobas y dieciocho libras, fueron de cuenta de la “Matansa del Zenso”, y las dos arrobas compradas con la plata a dos pesos arroba que son cuatro pesos. Se emplearon cuatro pesos en la compra de ocho libras de cera de Guayaquil, para revolver con el sebo, y cuatro reales de pábilo. Se compró una arroba de cera de Castilla, a dos pesos la libra, lo que supuso un gasto de noventa pesos, pagándose un peso al cerero que labró la cera. Finalmente, por lo que a iluminación se refiere, se destinaron tres reales para el pábilo de las “bufias y zuas” de a libra para la fiesta y jubileo, y tres pesos en las luminarias de los maitines de la Inmaculada Concepción. En 1794 destacamos el gasto de un peso en las luminarias del coro.

Gracias a estas cuentas, consta documentalmente que en el jubileo se realizaba una procesión, de la que desconocemos su recorrido. Para la del año 1792, se alquilaron treinta velas, por cuyo alquiler y merma se pagaron once reales y medio. Para la procesión de 1793 se alquilaron cuarenta velas, por cuyo alquiler y merma se pagaron dos pesos con un real.

¹⁵⁸ En 1791 y 1792 se gastaron ocho pesos en truenos y voladores, mientras que en 1793 solo se dispararon voladores, que costaron seis pesos. ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. *Quaderno de listas delos gastos inpedidos en las fiestas, que tiene este R.I Monasterio dela Concepcion de Quito, durante el mando y gov.no dela dñisima, y electa Abadesa, la M.i R. M.e Maria Jasinta dela Presentacion, p.a su descargo desde 30 de Noviembre de 791 hasta 30 de Enero de 795 q.e duró su Governacia.*

De estas cuentas se extrae que la comida era otro aspecto fundamental de la celebración, en la que la austeridad del Adviento se interrumpía con el propósito de festejar a la Virgen María en su Inmaculada Concepción. Era costumbre, al menos a finales del siglo XVIII, que la Madre Abadesa comprase un puerco¹⁵⁹. Las monjas realizaban dulces que enviaban “à las personas acostumbradas à que asistan à la fiesta”¹⁶⁰ y se bebía champús¹⁶¹.

¹⁵⁹ Este cerdo en 1791 costó diez pesos, a los que se sumaron los cuatro pesos que se gastaron “en los nesarios de espeserías y otras cosas quando se mato el Puerco”. Para la comida, además, se gastaron tres pesos en pan, dos pesos en queso y tres pesos en tres frascos de mistela. En 1792 la Madre Abadesa compró un puerco que costó ocho pesos. Cuando se mató, se gastaron dos pesos en las especerías. Asimismo, se compraron huevos y vino. Suponemos que para esta comida, se pagaron dos reales para el acarreto de mesas y cuatro reales en una tabla para componer la mesa y escaños. En 1793, para la comida de las graderas, músicos y altareros se compró, por siete pesos, un puerco. Destinándose cuatro reales para la compra del pan de las graderas, sacristanes y los indios de hacienda, por haberse acabado el pan que se hizo amasar en la hacienda. ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. *Quaderno de listas delos gastos inpedidos en las fiestas, que tiene este R.l Monasterio dela Concepcion de Quito, durante el mando y gov.no dela dñisima, y electa Abadesa, la M.i R. M.e Maria Jasinta dela Presentacion, p.a su descargo desde 30 de Noviembre de 791 hasta 30 de Enero de 795 q.e duró su Governacia.*

¹⁶⁰ Para su elaboración en 1791, compraron cuatro arrobas de azúcar, que supusieron al monasterio un desembolso de trece pesos, así como las frutas para dichos dulces, que costaron tres pesos. En los bizcochuelos se gastaron cuatro pesos. Para los dulces de las comunidades de 1792, se gastó un peso en futas, más cuatro reales en azahar. En los dulces que se enviaron, se gastó en azúcar dieciséis pesos con seis reales. Se recoge también el gasto de un peso en una onza de canela para estos dulces, así como dos pesos para los rosquetes (el rosquete es una rosquilla de masa, algo mayor que las regulares) de la fiesta. En el refresco de la comunidad de Santo Domingo en el último día del jubileo del año 1792, se gastaron cuatro pesos. Para los dulces de las comunidades y el convidador de la celebración del año 1793, se emplearon cuatro arrobas de azúcar, comprándose también una libra de almendras, media arroba de sal, una cuarta de canela y agua de ámbar. Entre estos dulces, se encuentran los bizcochuelos, que costaron dos pesos. En 1793 el monasterio gastó seis reales en los convites, pagándose doce reales al que los hizo y otros doce reales al que los repartió. ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. *Quaderno de listas delos gastos inpedidos en las fiestas, que tiene este R.l Monasterio dela Concepcion de Quito, durante el mando y gov.no dela dñisima, y electa Abadesa, la M.i R. M.e Maria Jasinta dela Presentacion, p.a su descargo desde 30 de Noviembre de 791 hasta 30 de Enero de 795 q.e duró su Governacia.*

¹⁶¹ El champús es una bebida, principalmente para las fiestas religiosas ecuatorianas, que se elabora básicamente con harina de maíz, panela y hojas verdes de limón [DE CARVALHO-NETO (2011): 136]. En el champús de la fiesta de 1791, el monasterio gastó doce pesos, de los cuales once pesos fueron destinados a las rapaduras, dos reales para la mazamorra del champús, cuatro reales para medio frasco de aguardiente para los que lo cocinaron, más dos reales en una botija de chicha para los mismos (la chicha es una bebida alcohólica que resulta de la fermentación del maíz en agua azucarada [DE CARVALHO-NETO (2011): 138-145]). El champús del año 1792 costó catorce pesos, de los que once pesos fueron destinados a la compra de las rapaduras, cuatro reales a un frasco de aguardiente, destinado a los que cocinaron el champús, al igual que una botija de chicha, de dos reales. Para cocinar el champús se compraron ocho mulas de leña, por dos pesos, por causa de estar el indio enfermo que debía haber traído la leña de la hacienda y dos reales para la mazamorra del champús en el molido. Además se gastaron dos reales en chicha para los indios de la hacienda y otros dos reales en chicha para los sacristanes de casa. En 1793, para el champús, se compraron cuatro reales de maíz, ya que para esto no se quiso gastar el de la hacienda, pagándose real y medio por su molienda. Las rapaduras para el champús supusieron diez pesos. Para los que lo cocinaron se compraron dos reales de chicha y cuatro reales de aguardiente, para los que amanecieron cocinando ambos champús. Esta anotación en las cuentas, nos hace pensar que las personas que preparaban el champús, dedicaban toda la noche a este menester. Para mantenerse calientes y pasar la noche en vela, tomaban aguardiente y chicha. ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. *Quaderno de listas delos gastos inpedidos en las fiestas, que tiene este R.l Monasterio dela Concepcion de Quito, durante el mando y gov.no dela dñisima, y electa Abadesa, la M.i R. M.e Maria Jasinta dela Presentacion, p.a su descargo desde 30 de Noviembre de 791 hasta 30 de Enero de 795 q.e duró su Governacia.*

Llegado el siglo XIX, la celebración de la Purísima Concepción en el monasterio quiteño aminoró sus costes, puesto que también se simplificó la fiesta, según consta en el *Cuaderno de Yngresos y Egresos del Monasterio de la Concepcion de Quito año de 1875*¹⁶². En él se recoge el pago de nueve reales por el rezo de la novena de la Purísima, doce reales por la misa de doce del día de la Purísima, diez pesos pagados al músico por el Jubileo y dos pesos a los diáconos por el jubileo de la Purísima. En el presupuesto de los gastos ordinarios del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), fechado el seis de abril de 1876, se recogen los gastos del culto, entre los que figura el pago del sermón de la celebración de Inmaculada Concepción¹⁶³. Para este sermón, junto a los sermones del Corazón de Jesús, Tres horas y Ejercicios, se destinaban setenta pesos. Para las fiestas y octavas del Corazón de Jesús y de la Purísima Concepción, se presupuestaban treinta pesos, y para la música de los jubileos del Tránsito de la Virgen y de la Purísima Concepción once pesos. Los gastos se irían reduciendo según avanzaba el siglo, así, por la *Planilla que demuestra el yngreso de dinero que ha suministrado en todo el año el Sor Administrador al Monasterio de la Y. Concepcion*¹⁶⁴, correspondiente al año 1898, sabemos que la novena y fiesta de la Inmaculada Concepción supuso un gasto de cincuenta sucres. En las cuentas del monasterio correspondientes al mes de diciembre de 1916¹⁶⁵, entre los egresos, consta el pago de dos sucres por el rezo de la novena de Nuestra Madre Inmaculada, así como doce sucres por el sermón de la fiesta. Por las misas de doce, durante el jubileo, dieciséis sucres. A los diáconos ocho sucres, a los músicos quince y a los sacristanes y ayudantes por las composturas, doce sucres. Por dos cajones de espermas de género blanco se pagó diecisiete sucres. Por todo lo expuesto, en el siglo XIX se siguió gastando en la celebración de la Inmaculada Concepción, aunque con cierto control.

Para la comunidad de concepcionistas franciscanas del monasterio quiteño, al menos a finales del siglo XIX, era muy importante que durante la novena y la fiesta de la Inmaculada Concepción, pudieran descubrir el Santísimo Sacramento. Prueba de ello, es que el cinco de agosto de 1890, su abadesa, sor Carmen Mariana de Jesús, lo solicitase al vicario general¹⁶⁶. Ese mismo día, el secretario pidió a la abadesa que

¹⁶² ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

¹⁶³ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50. *Presupuesto de gastos que tiene que hacer el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito, 6 de abril de 1876.*

¹⁶⁴ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

¹⁶⁵ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

¹⁶⁶ “Habiendose pasado un año de la solicitud que hice para descubrir el Smo. Sacramento, hoy nuevamente pido á S. S. R. se sirva conceder licencia para que se pueda descubrir el Smo. Sacramento los

presentase la concesión anterior, para poner allí mismo la renovación. El uno de agosto de 1891, la abadesa del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), sor Rosario del Espíritu Santo, volvería a solicitar esta licencia al vicario general¹⁶⁷, siéndole concedida el mismo día, por el tiempo de un año. Terminada la licencia, sor Rosario del Espíritu Santo solicitó, el diez de agosto de 1892, su renovación al Arzobispo de Quito¹⁶⁸. Esta licencia sería renovada, pero no en los términos solicitados¹⁶⁹.

El Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador) contó, durante las primeras décadas del siglo XVIII, con ayuda económica para celebrar la solemnidad de la Inmaculada Concepción. Así se desprende del censo otorgado el veinte de mayo de 1735 por el doctor don Nicolás Pisina de Rada, comisario del Santo Oficio de la Inquisición y cura propio del pueblo de Azogues, siendo abadesa sor Antonia de San Gabriel. En este censo se hace constar que, por la gran devoción que don Nicolás Pisina de Rada tenía a Nuestra Señora de la Limpia Concepción, había estado haciendo anualmente la fiesta de muchos años a esa parte, con el aplauso y solemnidad que se requería. Con el objeto de que después de sus días no decayera la fiesta, otorgó un censo, a favor de la imagen de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, para la celebración anual de su festividad. Las monjas se obligaban, desde que fuera abadesa sor Sebastiana de San Juan, a acudir con la limosna de misa cantada y sermón de la fiesta perpetuamente, con toda devoción, solemnidad y adorno¹⁷⁰.

días siguientes: para tener jubileo el 15 de agosto, el 8 de Diciembre y el día del S. Corazon de Jesus. En la distribucion por la tarde, en las novenas de la Inmaculada Concepcion, del S. Corazon de Jesus y el octavario de la Asuncion. Los primeros viernes y 19 de cada mes, todos los jueves y Domingos del año". ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

¹⁶⁷ "licencia para que se pueda descubrir el Smo. Sacramento los días siguientes: durante la misa todos los jueves del año. En la distribución por la tarde en las novenas del S. Corazon de Jesús, de la Inmaculada Concepcion, el octavario de la Asuncion de Ntra. Señora, todos los Domingos del año, los primeros viernes y el 19 de cada mes. Para que esté expuesto todo el día, el 15 de agosto, el 8 de Diciembre y en la festividad del S. Corazon de Jesus. El Jueves de la Ascension á la hora de Nona". ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

¹⁶⁸ "Habiéndose terminado la licencia para descubrir el Smo. Sacramento, solicito nuevamente se digne conceder S. S. Ylma., para poder exponerlo como es: en la novena de la Ynmaculada Concepcion, en la novena del Sagrado Corazon de Jesús, en toda la octava del Tránsito i en jubileo, el día de la Ynmaculada, en el día de la fiesta del Sagrado Corazon de Jesús, i el día del Tránsito, en la Misa de los Jueves, i en los días de la Natividad de la Virgen Sma, de la Purificacion, Presentacion, i Encarnacion, el día del Smo nombre de Jesús, el día de la Adoracion de los santos Reyes, el día de la Sma Trinidad, el día de la Resurreccion de N. S. J. Para la nona de la Ascension, el día de Pentécostes, en los Trisagios de los Domingos, los primeros Viernes del mes, i el 19 de cada mes, además si S. S. Ylma. tiene a bien concedernos jubileo el día de Pentécostes que es nuestro deseo". ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

¹⁶⁹ "Pueden exponer las tardes solamente, en los Dias de la Virgen, del Corazon de Jesus, de la Sma. Trinidad, de los Reyes, de la Resurreccion, en los trisagios, viernes del mes. En la misa de los jueves. En los dias de Pentecostes, Jubileo, pero con paramentos blancos". ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

¹⁷⁰ AMLCC.

Esta fiesta, en torno al año 1900, seguía provocando importantes gastos a la comunidad, como se consigna en el presupuesto de los gastos que se hacen en las tres fiestas principales de la Inmaculada Concepción, jubileo y Semana Santa¹⁷¹. Para la fiesta de la Inmaculada Concepción se presupuestaban noventa y siete pesos, con cuatro reales. De esa cantidad, cuatro pesos iban destinados a pagar la misa del día de la fiesta y dieciséis pesos para el sermón. Dieciocho pesos con cuatro reales para los diáconos de la novena, que se pagaban a peso cada uno y en el día de la fiesta a sucre. Para el pago de los cantores de la novena y el día de la fiesta, se consignaron diecisiete pesos. La música de las noches, que era la única que pagaba el monasterio, porque la de la novena y fiesta era de obligación del Maestro de Capilla, suponía el pago de cuatro pesos. En cera se calculaba gastar de veinticinco a veintiséis pesos, pero no se sabía por no haberse pesado. Finalmente, se empleaban doce pesos en la compra de sedas, género y cintas para los escapularios de la Inmaculada Concepción que confeccionaban las monjas y que se repartían, a los devotos, el día de la fiesta.

A esta celebración acudían los indios de las haciendas de Quingeo, quienes pasaban la noche de la víspera de la festividad quemando chamiza, por lo que los indígenas, en cierta medida, también participaban en la fiesta¹⁷². Como afirma Ramos Sosa, “el fuego constituía el modo más rápido y visible para demostrar júbilo”¹⁷³.

Poco es lo que sabemos de cómo se celebraba esta fiesta en el Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), salvo que, como informó su capellán en la *Visita Del Monasterio de Sta. Clara de esta Ciudad de Quito hecha por el Yllmo. S.r Diocesano Dr. Dn. Rafael Laso de la Vega. Año de 1830*¹⁷⁴, entre las fiestas que se hacían en su iglesia, se encontraba la Novena de la Purísima.

La festividad de la Inmaculada Concepción, en la actualidad, se vive con especial intensidad en los monasterios de la Orden de la Inmaculada Concepción de Ecuador. Para la Novena de la Inmaculada, las hermanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) adornan el altar mayor de su iglesia con dos grandes colgaduras azules con las palabras, en letras de color plata, Inmaculada y Concepción [fig. 24].

¹⁷¹ AMLCC. Doc. 2-344. *Presupuesto de gastos en las 3 fiestas I. Conc., Jubileo y S. Santa. C. 1900.*

¹⁷² Así consta en la tradición oral claustral. Información facilitada por sor Rosa Saavedra Astudillo, Madre Vicaria del monasterio.

¹⁷³ RAMOS SOSA (1992): 272.

¹⁷⁴ ACMQ. Sección Clarisas. Caja 57.



Fig. 24 y 25: *Festividad de la Inmaculada Concepción*. 2013. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

La Novena de la Inmaculada, para la que se cuenta con diversos textos, se reza en la misa de las siete de la mañana. El ocho de diciembre, a las diez y media de la mañana, se celebra la solemnidad de la Inmaculada Concepción, para la que los celebrantes visten las ropas litúrgicas de color azul Purísima. En el sagrario se dispone también una cortina de color azul, con una imagen de la Inmaculada Concepción bordada por las hermanas [fig. 25]. La comunidad, y allegados, recibe este día un pequeño obsequio.

El doce de diciembre, en este monasterio, tiene lugar el canto de la *Salve del Coro a Nuestra Madre Inmaculada*, una tradición propia de esta comunidad quiteña, para la que las hermanas se reúnen en el coro alto del monasterio y, en acto solemne, la cantan en homenaje a la Virgen María en su Inmaculada Concepción¹⁷⁵. Se comienza con el rezo de Nona, para pasar después a la Corona de la Divina Misericordia, la *Salve Regina* cantada y las *Letanías cantadas*. Por los claustros tiene lugar una procesión, en la que se reza el *Pequeño rosario de la Inmaculada Concepción*, que encabeza la Madre Abadesa y la Vicaria de Coro. Las hermanas portan un estandarte y la imagen de la

¹⁷⁵ *Salve del Coro a Nuestra Madre Inmaculada* contenida en un folleto de uso exclusivo de la comunidad de concepcionistas franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), que gentilmente nos facilitó la hermana sor María Teresa del Niño Jesús.

*Inmaculada Apocalíptica*¹⁷⁶ de la portería conventual, una talla del escultor quiteño Bernardo Legarda.

El quince de diciembre, antigua Octava de la Inmaculada Concepción, se reza la Salve de la Inmaculada en la portería existente junto a la hospedería. A las seis menos cuarto de la tarde tiene lugar el rezo de Vísperas y Completas, para después rezar el Santo Rosario en la portería, donde se canta y reza la Salve. En este día, la comunidad pide por las hermanas encargadas de atender los tornos.

Las hermanas Conceptas del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador), también celebran esta festividad con gran regocijo¹⁷⁷. Por su parte, las concepcionistas franciscanas del Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador) rezan la Novena a la Virgen y el ocho de diciembre, en la celebración, reparten, como se hacía desde antiguo, los escapularios de la Inmaculada Concepción, confeccionados por ellas mismas, a los devotos de la Virgen María en su Limpia y Pura Concepción.

En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador), se celebra una Novena solemne, con la asistencia, desde el año 2004, de la Brigada de Caballería Blindada N.º 11 “Galápagos”, ya que ésta se consagró a la Santísima Virgen en el Misterio de su Inmaculada Concepción, eligiéndola como Madre y Patrona al conmemorarse los 150 años de la promulgación del Dogma de la Inmaculada Concepción¹⁷⁸. En las Vísperas, en la plaza existente junto al monasterio, hay castillos de fuegos artificiales, chamizas y vacas locas. El ocho de diciembre tiene lugar la fiesta solemne, con música de banda, en la que participan todas las hermanas, junto al ejército. La Inmaculada Concepción es venerada, en la iglesia del monasterio, en una talla del siglo XIX, de ciertos aires murillescos, que cuenta con la llave de la ciudad de Riobamba (Ecuador), que porta en sus manos [fig. 26 y 27].

¹⁷⁶ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 238.

¹⁷⁷ ÁLVAREZ S. (2011): 18.

¹⁷⁸ Según está pintado en la propia iglesia conventual: “En la ciudad de Riobamba, el 8 de diciembre del año 2004: Los Soldados de la Brigada de Caballería Blindada N.º 11 “Galápagos” consagran su Institución y se inclinan reverentes ante la Santísima Virgen en el Misterio de su Inmaculada Concepción, eligiéndola como Madre y Patrona al conmemorar la Iglesia Católica los 150 años de Proclamación Dogmática por el Papa Pio-IX.

Piden su protección y amparo a la Madre de Dios que con su Santo Manto los cubra, proteja y libre de todo mal. Se comprometen año tras año a celebrar esta fiesta con esmero y devoción y las religiosas a elevar sus plegarias por el bienestar de la Institución y de la gran familia Ecuatoriana”.



Fig. 26 y 27: Autor desconocido. *Inmaculada Concepción*. S. XIX. Madera tallada y policromada. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Como hemos visto, casi todos los monasterios celebraron esta festividad, desde época virreinal, con un gasto notable, para el que, a veces, se contó con patrocinadores.

I.III.5.3. Imágenes

La devoción de las cofradías a la Limpia Concepción, hizo que, como apoyo a sus actos de culto, proliferasen sus representaciones plásticas¹⁷⁹, que en el siglo XVIII, según Escudero Albornoz, atesorarían legitimidad y gran mérito artístico¹⁸⁰. Kennedy Troya observa como el tema de la Inmaculada se repitió en Quito (Ecuador) para comitentes religiosos y civiles, tanto en lugares públicos como privados¹⁸¹.

Las primeras representaciones quiteñas de la Limpia Concepción de la Virgen María tomaron como modelo las tallas de origen español que habían sido enviadas a la Real Audiencia, como la *Virgen Inmaculada*¹⁸² (S. XVII) [fig. 28] y la *Virgen María*¹⁸³ (S. XVII) [fig. 29] del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador.

¹⁷⁹ JIMÉNEZ MONTESEIRÍN (2008A): 151-153 y VERDI WEBSTER (2002): 66-85.

¹⁸⁰ ESCUDERO ALBORNOZ (2009): 310.

¹⁸¹ KENNEDY TROYA (2000): 117.

¹⁸² VARIOS (2001): 17 y 18. Esta talla está catalogada en el Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador como obra de la escuela granadina, perteneciente al círculo de Alonso Cano. Valiñas López ha atribuido su autoría al maestro sevillano Diego López Bueno [VALIÑAS (2013): 389-422].

¹⁸³ VARIOS (2001): 12 y 13.



Fig. 28: Escuela sevillana. *Virgen Inmaculada*. S. XVII. Madera tallada y policromada, 135 x 55 x 39 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Fig. 29: Escuela granadina. *Virgen María*. S. XVII. Madera tallada y policromada, 117 x 41 x 32 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Fig. 30: Anónimo. *Virgen María 599*. S. XVII. Madera tallada y policromada, 69 x 29 x 19 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 13-8-82.



Fig. 31: Bernardo de Legarda, atribución. *Inmaculada Concepción*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 125 x 50 x 30 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Fig. 32: Bernardo Legarda. *Inmaculada Apocalíptica*. 1734. Madera tallada y policromada. Quito. Convento Máximo de San Francisco. Iglesia.

Este modelo hierático, con las manos juntas, sería seguido por las primeras imágenes quiteñas de la Inmaculada, como la *Virgen María 599* (S. XVII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador [fig. 30]. De hecho, es el modelo que utilizaría Bernardo de Legarda, antes de la difusión de la Virgen Apocalíptica alada, para la *Inmaculada Concepción*¹⁸⁴ (S. XVIII) del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador [fig. 31].

Junto a la clásica representación de la Inmaculada Concepción, muchos claustros quiteños contaron con imágenes de la Inmaculada como Virgen Apocalíptica alada, en la creencia de que María había nacido sin pecado original y que, por esto, era capaz de redimir la transgresión de Eva. El Apocalipsis de San Juan¹⁸⁵ narra la visión de una mujer encinta momentos antes del parto, como prefigura de la Virgen María, en cuyo seno, el sol representa a Jesucristo y la luna a san Juan Bautista, que mengua cuando aparece el Sol de Justicia¹⁸⁶. Siguiendo este relato, el escultor Bernardo de Legarda talló en 1734 la *Inmaculada Apocalíptica*¹⁸⁷ del retablo mayor de la iglesia del Convento Máximo de San Francisco de Quito (Ecuador) [fig. 32]. Esta imagen, conocida popularmente como la *Inmaculada Franciscana*¹⁸⁸, muestra a una Virgen María joven, bella, alada¹⁸⁹, coronada con doce estrellas y con un pie sobre la luna mientras que con el otro aplasta a la serpiente del mal, que tiene sujeta con una cadena que lleva en su mano. La Virgen no mira al devoto, sino a la serpiente, cuya preocupación se manifiesta con la vista y todos sus ademanes. En marcado contraste con las esculturas españolas anteriores, su eje se dispone en una amplia curva, constituyendo una representación dinámica. A pesar de que, en el ideario colectivo ecuatoriano, Legarda figura como el creador de este modelo iconográfico, convertido en icono del arte quiteño, su origen, en realidad, se remonta al arte bizantino. El escultor tomó como modelo los grabados del

¹⁸⁴ VARIOS (2001): 25.

¹⁸⁵ “En esto apareció un gran prodigio en el cielo, una mujer vestida del sol, y la luna debajo de sus pies, y en la cabeza una corona de doce estrellas. Y, estando encinta, gritaba con ansias de parir, y sufría dolores de parto. Al mismo tiempo se vio en el cielo otro portento; y era un dragón descomunal, bermejo, con siete cabezas y diez cuernos, y en las cabezas tenía siete diademas. Y su cola traía arrastrando la tercera parte de las estrellas del cielo, y arrojólas a la tierra; este dragón se puso delante de la mujer que estaba para dar a luz, a fin de tragarse el hijo luego que ella le hubiese dado a luz. En esto dio a luz un hijo varón, al cual había de regir todas las naciones con cetro de hierro; y este hijo fue arrebatado para Dios y para su solio. Y la mujer huyó al desierto, donde tenía un lugar preparado por Dios, para que allí la sustenten por espacio de mil doscientos sesenta días”. Ap 12, 1-6.

¹⁸⁶ CRESPO HELLÍN (1992): 39-45.

¹⁸⁷ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 79, 266 y 267; ESCUDERO ALBORNOZ (2009): 314 y 315; PACHECO BUSTILLOS (2001): 504-520; PALMER (1987): 76, 100, láminas 9 y 10; PALMER (1993): 66 y VARIOS (1951): lámina LVII.

¹⁸⁸ ARIAS (2004): 26.

¹⁸⁹ “A la mujer, empero, se le dieron dos alas de águila grandes, para volar al desierto a su sitio, donde es alimentada por tiempo, tiempos y una mitad de tiempo, lejos de la serpiente”. Ap 12, 14.

siglo XVII que, de este tema, circularon ampliamente por los territorios americanos de la Monarquía Hispánica¹⁹⁰. Según Sebastián, uno de estos grabados sería el que ilustra la obra de Luis de Alcázar, *Vestigatio arcani sensus Apocalipsis*, publicada en Amberes (Bélgica) en 1614. Otro modelo estaría en las creaciones pictóricas de Pedro Pablo Rubens, como su *Virgen del Apocalipsis* de la Antigua Pinacoteca de Munich (Alemania). Estos modelos, en la Nueva España, serían aprovechados por pintores como Cristóbal de Villalpando, Juan Correa y Miguel Cabrera¹⁹¹. Además, la pose de las tallas de Legarda es idéntica a la que el pintor quiteño Miguel de Santiago utilizó para su interpretación de la Inmaculada Concepción del Convento de San Agustín de Quito (Ecuador)¹⁹². Si bien es cierto, la escultura expresa un espíritu más fuerte y menos reservado y la inclusión de las alas de plata convierte a la imagen en la Virgen Apocalíptica. De esta talla legardiana, Palmer afirmó que “es la primera escultura colonial quiteña documentada históricamente”¹⁹³. Aunque esto sería matizable, si es cierto que marcó el primer hito psicológico, así como artístico, ya que se le dio una identidad local como patrona de la orden franciscana. El escultor, así como su taller, reprodujo el modelo hasta la saciedad.

Los monasterios de la Orden de la Inmaculada Concepción de la Real Audiencia, donde esta festividad se vivió intensamente, conservan y veneran gran cantidad de imágenes, sin embargo, son muy escasas las noticias acerca del papel que desarrollaban en esta celebración. Varias son las imágenes de la Inmaculada Concepción que reciben culto en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), destacando la *Inmaculada Apocalíptica*¹⁹⁴ (S. XVIII) del retablo mayor de su iglesia, obra del taller de Bernardo de Legarda [fig. 33]. En la Portería del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) se venera la talla de la *Inmaculada Apocalíptica*¹⁹⁵ (S. XVIII) del escultor Bernardo de Legarda [fig. 34]. Esta imagen, al menos en la actualidad, es la que procesiona la comunidad de concepcionistas franciscanas por los claustros del monasterio, el doce de diciembre, en el *Pequeño rosario de la Inmaculada Concepción*. En el interior del monasterio se conservan varias imágenes legardianas

¹⁹⁰ PALMER (1993): 66.

¹⁹¹ SEBASTIÁN LÓPEZ (2007): 145.

¹⁹² ESCUDERO ALBORNOZ (2009): 310 y JUSTO ESTEBARANZ (2013): 107.

¹⁹³ PALMER (1993): 66.

¹⁹⁴ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 236 y 237; PACHECO BUSTILLOS (2001): 504-520 y VARGAS (2005): 187.

¹⁹⁵ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 238 y 239; MORENO PROAÑO (1975): 307; PACHECO BUSTILLOS (2001): 504-520; VARGAS (1972): 197; VARGAS (2005): 191 y VARIOS (1976): 61.

como la de su enfermería¹⁹⁶ o la contenida dentro del *Águila bicéfala* del coro alto, que a pesar de ser apocalíptica, no sigue el modelo tradicional¹⁹⁷ [fig. 35 y 36].

La Inmaculada Concepción también recibe un culto destacado en la iglesia del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), cuyo retablo mayor preside una *Inmaculada Apocalíptica*¹⁹⁸ (S. XVIII) obra del taller de Bernardo Legarda [fig. 37 y 38]. En la sala capitular del Monasterio se encuentra el *Tríptico de la Inmaculada Apocalíptica*¹⁹⁹ (S. XVIII), en el que se venera una pequeña imagen de la *Inmaculada Apocalíptica*²⁰⁰ (S. XVIII), obra también del taller de Legarda [fig. 39, 40 y 41], junto a las imágenes de san Joaquín y santa Ana. La falta de relación entre los tamaños de las imágenes nos lleva a pensar que originalmente no pertenecieron al mismo conjunto.



Fig. 33: Bernardo de Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Retablo mayor de la iglesia conventual. Fig. 34: Bernardo de Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada, estofada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Portería.

¹⁹⁶ Bernardo Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica*. Madera tallada y policromada, 65 x 35 x 26 cm. MICQ, Enfermería. ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 245; MORENO PROAÑO (1975): 308 y 310; VARGAS (1972): 195 y VARGAS (2005): 192.

¹⁹⁷ KENNEDY TROYA (2002A): 108-127 y VARIOS (1965): ficha 96.

¹⁹⁸ ESCUDERO ALBORNOZ (2009): 134 y 135.

¹⁹⁹ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 228-231; MORENO PROAÑO (1975): 317-319; VARGAS (1972): 237; VARGAS (2005): 230 y VARIOS (1976): 67.

²⁰⁰ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 232 y 233.



Fig. 35 y 36: Anónimo. *Urna águila bicéfala con Inmaculada Concepción*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 185 x 160 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro Alto.

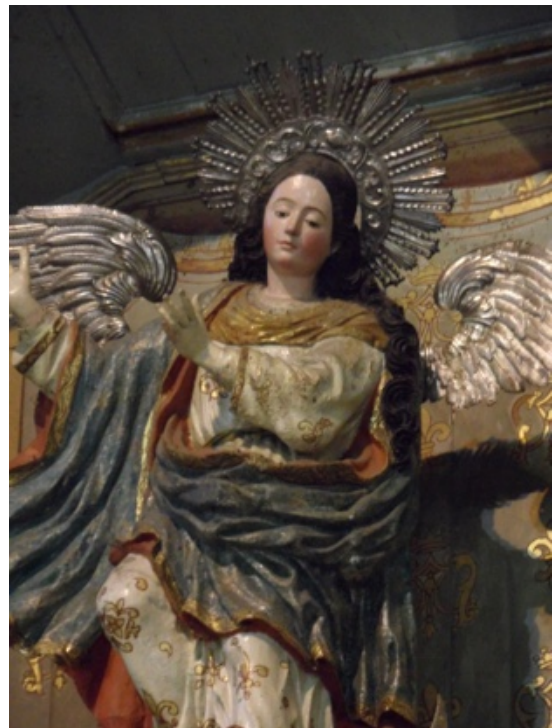


Fig. 37 y 38: Bernardo Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Iglesia.

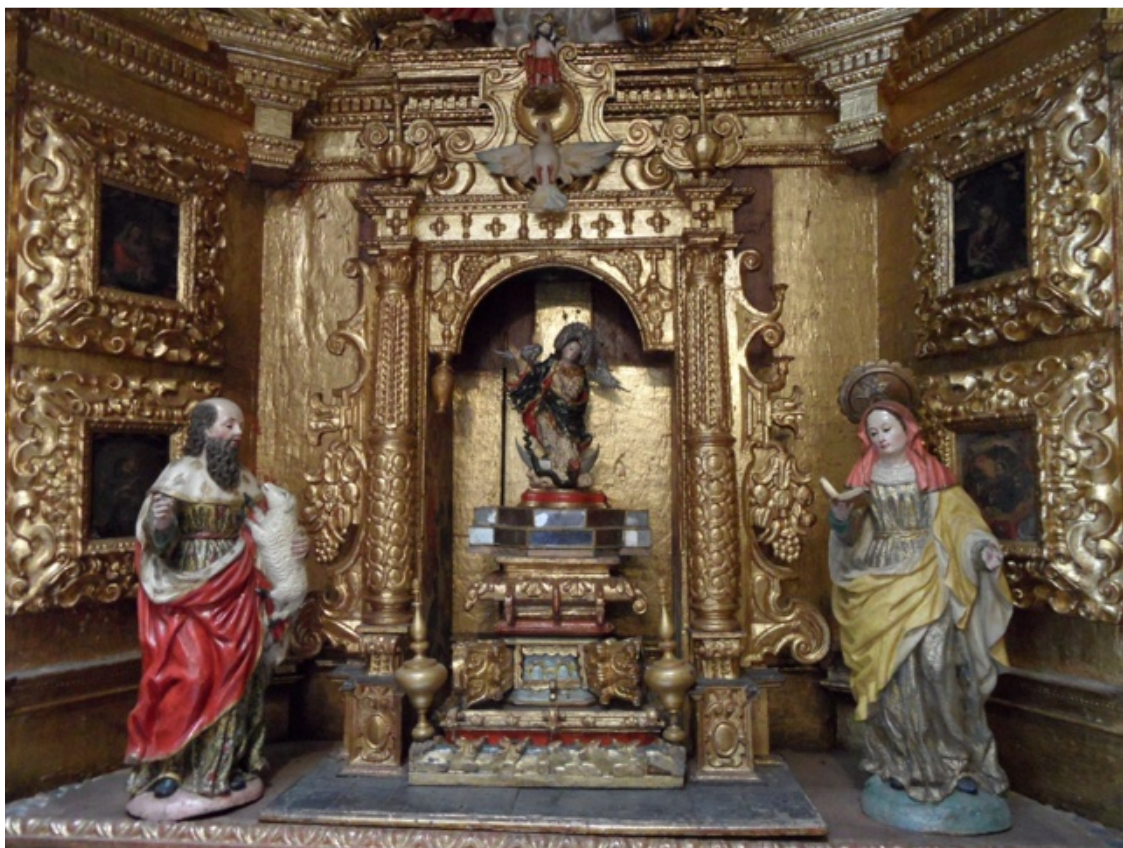


Fig. 39: Anónimo. *Tríptico de la Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala Capitular.



Fig. 40: Anónimo. *Tríptico de la Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala Capitular. Fig. 41: Bernardo Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 37 x 25 x 12,5 cm. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala Capitular.

En el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), las carmelitas descalzas veneran una delicada imagen de la *Inmaculada Apocalíptica*²⁰¹ (S. XVIII), obra del taller de Bernardo de Legarda, a la que, en esta festividad, agasajaban con flores de alambre, hilo de seda y cuentas de colores, ofrendas que aún conserva [fig. 42]. La Inmaculada también está presente en uno de los escaparates barrocos de la Sala del Belén del monasterio [fig. 43], formando parte del relato de la historia de la Salvación que se representa en el Nacimiento.



Fig. 42: Bernardo de Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 25 x 12 x 16 cm. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 43: Anónimo. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Son muchas las imágenes, de calidad y factura desigual, que siguen el modelo legardiano, como la *Virgen Apocalíptica*²⁰² (SS. XVIII-XIX) del Museo de Arte Religioso del Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador) [fig. 44], que, en este caso, viste los colores del hábito concepcionista o la *Virgen Legardiana* (S. XIX) del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador) [fig. 45]. La tradición y la historiografía atribuyen a Bernardo de Legarda y a su taller muchas imágenes de la

²⁰¹ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 78 y 276 y 277; KENNEDY TROYA (2002B): 184-203; KENNEDY TROYA (2010): 24-43; LUNA TOBAR (1997): lámina sin paginar; PACHECO BUSTILLOS (2001): 504-520; VALIÑAS LÓPEZ (2011): 84 y 85 y VARIOS (1965): ficha 34.

²⁰² RODRÍGUEZ MORENO (1986): 27.

Inmaculada Concepción, siendo necesaria una revisión de gran parte de estas atribuciones, puesto que aunque sigan el modelo creado por éste, no implica que todas ellas salieran de su taller.



Fig. 44: Anónimo. *Inmaculada Apocalíptica*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada, Riobamba, Museo de Arte Religioso del Monasterio de la Concepción. Fig. 45: Anónimo. *Virgen Legardiana*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 58 cm. Cuenca, Museo de las Conceptas.

En el coro alto del Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador), las hermanas veneraban, y aún lo hacen, una imagen de la Inmaculada Concepción, que fue ejecutada en el año 1720, siendo abadesa la Madre Sebastiana de San Juan, importando veinte patacones²⁰³ [fig. 46 y 47]. Esta imagen debió ser la titular del monasterio, hasta que el escultor Ángel María Figueroa²⁰⁴ talló, entre 1891 y 1892²⁰⁵, la Inmaculada Concepción que preside el altar mayor de la iglesia del monasterio.

²⁰³ Información facilitada por sor Rosa Saavedra Astudillo, vicaria del monasterio.

²⁰⁴ El escultor Ángel María Figueroa nació en Cuenca (Ecuador) en 1869, desconociéndose, por el momento, la fecha de su fallecimiento. Fue discípulo del escultor cuencano José Miguel Vélez (1829-1892). Entre sus obras se encuentran la Virgen del altar del Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca (Ecuador), el Descendimiento del Convento de San Francisco de Cuenca (Ecuador) y un pequeño Cristo, propiedad de Monseñor Gabriel Díaz Cueva.

²⁰⁵ “Yo Angel María Figueroa, me comprometo con la Rda. M. Abadesa de la Concepcion a trabajar una estatua de la Virgen Sma. de la Ynmaculada p.r el precio de 160 sucres con la obligacion de entregar la obra a fines de mayo del 92: entendiéndose, que si me anticipo a dicho plazo, o cumplo ecsamente en el tiempo ya ezpresado, me pagaran 10 sucres mas; y si me atraso, me rebajará los mismos del precio pactado. [...] Todo este grupo tendrá los respectivos adornos, colores y dorados, segun convenga a la hermosura y elegancia de la obra.



Fig. 46 y 47: Anónimo. *Inmaculada Concepción*. 1720. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro Alto.



Fig. 48: Ángel María Figueroa. *Inmaculada Concepción*. 1892. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Retablo del altar mayor. Fig. 49: Ángel María Figueroa. *Ángel* (detalle). 1892. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.

Firmado en Cuenca el ocho de diciembre de 1891 por el escultor Ángel María Figueroa". AMLCC. Doc. 5-39. *Obligación Ángel María Figueroa se compromete a trabajar una Inmaculada*. 8-XII-1891.

Como se contiene en el contrato, “la estatua de la Virgen tendrá a los lados dos ángeles proporcionados a la altura de la Virgen, que será del tamaño natural, un ángel en ademan de coronarla y una serpiente al pie”²⁰⁶ [fig. 48]. El ángel que coronaba a la Virgen María, se encuentra, en la actualidad, en el despacho de la Dirección del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador)²⁰⁷, conservando aún la corona entre sus manos [fig. 49].

En los claustros quiteños, junto a estas representaciones de la Inmaculada Concepción, convivieron imágenes, siempre pictóricas, de la *Inmaculada Eucarística*, en las que la Virgen María porta, en sus manos, una custodia con la Sagrada Forma²⁰⁸. Estas representaciones estarían ligadas al culto eucarístico y, por lo tanto, no tuvieron un protagonismo especial en las celebraciones inmaculistas del ocho de diciembre.

I.III.6. Novena del Divino Niño Jesús

Con el fin de profundizar en el Misterio de la Encarnación, las comunidades rezaban la Novena dedicada al Niño Jesús, conocida por algunos monasterios como *Novena de Belén*²⁰⁹, desde el dieciséis al veinticuatro de diciembre²¹⁰. En esa insistente y errónea

²⁰⁶ AMLCC. Doc. 5-39. *Obligación Ángel María Figueroa se compromete a trabajar una Inmaculada*. 8-XII-1891.

²⁰⁷ Aparece reproducido en ABAD MERCHÁN (2002): 92, sin citar su procedencia original. La comunidad actual de hermanas conceptas del monasterio cuencano desconocía su existencia, así como su conservación en el museo, pese a que los fondos expuestos proceden del monasterio.

²⁰⁸ Véase JUSTO ESTEBARANZ (2013): 107-118. Son muchos los lienzos conservados, como el de la *Inmaculada Eucarística con la alegoría de la letanía* del Monasterio de la Santísima Trinidad de Quito (Ecuador) [VARGAS (1972): 262 y 267 y VARGAS (2005): 260 y 261]. Fue habitual que a esta representación, se sumara la figuración de la Trinidad y algunos santos, como san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier, quienes aparecen a los pies de la *Inmaculada Eucarística*, obra de Miguel de Santiago, del Monasterio de la Santísima Trinidad de Quito (Ecuador) [VARGAS (1972): 267 y 268 y VARGAS (2005): 261 y 262]. Muy similar a este lienzo, y también atribuido a Miguel de Santiago, es el de la *Inmaculada Eucarística* del Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca (Ecuador) [CORDERO ÍÑIGUEZ (1986): 65-140]. Las Conceptas del Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador), también contaron con dos lienzos de la Inmaculada Eucarística [MORENO DE DÁVILA (2005): 87-90; VARGAS (1972): 411 y VARGAS (2005): 390].

²⁰⁹ En el Monasterio de la Concepción de Palma (España), desde la fundación del mismo, las capuchinas celebraron el novenario de Belén, que comenzaba con el rezo del santo rosario, exposición del Santísimo, canto de una antifona de adviento, sermón, villancico, ejercicio de la novena y, por último, canto de los Gozos y letanía de la Virgen. Novena para la que se seguía el *Novenario de la expectación del parto de la Virgen Nuestra Señora para ejercicio de los nueve días del Nacimiento de Christo N. Sr. que se haze cada año en la Iglesia del Monasterio de las Religiosas Capuchinas de la ciudad de Palma*. Mallorca (España): Gerónimo Frau impresor, 1724 [LLOMPART MORAGUES (1964-1965): 393-411]. En algunas clausuras femeninas españolas, a esta novena se añadía el rezo diario de nueve avemarías en memoria de los nueve meses que la Virgen María llevó al Niño Jesús en sus entrañas, doce avemarías en recuerdo de los doce primeros años de vida de Jesús y de los doce misterios de su niñez y tres padrenuestros en honor de los tres miembros de la Sagrada Familia [GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26].

idea de imprimir un carácter femenino a todas las prácticas devocionales, Sanfuentes llega a afirmar que con el rezo de estas novenas es como si la religiosa “pudiera sentir cómo avanza el embarazo de María y la prepara para el gran nacimiento”²¹¹. Esta novena, que se rezaba como preparación espiritual para el nacimiento de Cristo, no solo era realizada por mujeres, sino también por hombres, que, en modo alguno, sentían avanzar el embarazo de la Virgen María. Es decir, esta novena era rezada, como veremos, por las monjas, los frailes y la sociedad virreinal, y, por lo tanto, no era algo exclusivamente femenino.

La Novena del Divino Niño Jesús, en la Real Audiencia, también recibió el nombre de *Misas o Novena de aguinaldo*. Consta documentalmente que ya se celebraban a finales del siglo XVI. El canónigo Miguel Sánchez Solmirón en el *Formulario ritual de costumbres de la segunda mitad del siglo XVI*, refiriéndose a la Catedral de Quito (Ecuador) anota: “a 16 de diciembre se empiezan las nueve misas de aguinaldo”²¹². Las nueve misas de aguinaldo fueron instituidas durante la novena preparatoria de la Pascua navideña, que se celebraba en la Catedral, por el canónigo García de Valencia. La celebración de esta novena se realizaba con igual solemnidad en las iglesias conventuales y parroquiales y en las doctrinas²¹³. El Sínodo de Loja de 1596, celebrado siendo Obispo de Quito fray Luis López de Solís (1534-1606), en su constitución número catorce mandó que las iglesias no se abriesen antes que amaneciese para las Misas de Aguinaldo, ya que por abrirse de noche, antes de tiempo, se habían seguido y seguían muchos inconvenientes y ofensas a nuestro Señor graves. Por tanto, se ordenó y mandó que las Misas de Aguinaldo no se dijese hasta que amaneciese, so pena de veinte pesos, tanto a los curas beneficiados como a los religiosos²¹⁴.

Para esta novena, en las iglesias solía estar ya arreglado el Nacimiento, rezándose, a partir del siglo XVIII, la *Novena del Nacimiento del Niño Dios*, impresa en Lima (Perú) en 1731, y compuesta por un religioso mercedario, hasta que se popularizó la escrita por el fraile franciscano quiteño Fernando de Jesús Larrea (1700-1773)²¹⁵.

²¹⁰ Arbeteta Mira señala que este novenario comenzaba el día de la Virgen de la O, el dieciocho de diciembre, pero, en realidad, se inicia el dieciséis, con el fin de terminar el veinticuatro. ARBETETA MIRA (2006): 58.

²¹¹ SANFUENTES (2010): 167-181.

²¹² Recogido en VARGAS (1960): 310 y VARGAS (1982): 83 y 84.

²¹³ VARGAS (1982): 83 y 84.

²¹⁴ CAMPO DEL POZO y CARMONA MORENO (1996): 175.

²¹⁵ “A poco de esto, días van, días vienen, comenzó a popularizarse un manuscrito que pronto se imprimió y que lo había compuesto en tiernas estrofas del más puro sabor popular el Padre Fernando de Jesús Larrea, ilustre fraile de la Orden de franciscanos menores, quiteño de origen, atildado escritor, de quien casi nada ahora se habla, pese a que en su época fue muy conocido y respetado tanto como sacerdote

Esta novena sería compuesta a petición de doña Clemencia de Jesús Caycedo Vélez (1707-1779), fundadora, en 1770, del Colegio de La Enseñanza de Bogotá (Colombia)²¹⁶. Aunque se ha dicho que esta novena data de finales del siglo XVIII, debe ser anterior a 1773, en vista de la fecha de fallecimiento de Fernando de Jesús Larrea. De este texto se han publicado numerosas ediciones, algunas con ciertas variaciones. El rezo de la Novena del Divino Niño Jesús terminaba con el canto del villancico *Dulce Jesús mío*²¹⁷, del que se conocen diferentes versiones, en el que se mostraban los afectos y aspiraciones por la venida del Niño Jesús²¹⁸.

Esta práctica devocional, a mediados del siglo XVIII, se convirtió en una festividad de carácter popular y tradicional, gracias a la Novena del Niño escrita por el Padre Larrea, así como por la proliferación de imágenes del Niño Jesús²¹⁹. Frente al carácter festivo que tenía esta novena en el siglo, en las clausuras se celebraba con actos de humildad, con los que las religiosas se enfervorizaban unas a otras, como sucedía en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), en tiempo de la Madre Mariana de Jesús Torres (1563-1635):

“Llegada la Novena del Divino Niño Jesús, Madre Mariana llamó a todas las Religiosas y les dijo: “Madres e hijas queridas de mi corazón, mañana daremos principio a la Novena del Niño, devoción que, como os he dicho, es y será siempre la conservación de nuestro Convento. Todas juntas compondremos con esmero el pesebre, con todos los juguetes, hierbas y musgos. Cada una ideará alguna cosa en el fervor y amor a Jesús Niño, de manera que este año se compondrá el nacimiento con los fervorosos actos del corazón [...] Todas, sin excepción, desde la Madre Abadesa, haremos diariamente,

ejemplar cuanto como literato y constructor de conventos e iglesias y administrador de superior categoría, facetas de íntima ofrenda y la mejor expresión de religiosidad natural que, como florecillas silvestres, se deshojan en coro y estrofas de maravilla”. FUENTES ROLDÁN (1995): 13-16.

²¹⁶ VARGAS (1982): 84 y 110.

²¹⁷ Dulce Jesús mío. / Mi Niño adorado, / Ven á nueftras almas, / Ven, no tardes tanto.

Del ceno del Padre / Vaxafte humanado, / Dexa yà el materno, / Por que te veamos.

De Montes, y Valles / Ven, ó defeado! / Rompe yà los Cielos, / Brota Flor del Campo.

Ris de Jesè, / Adonai Sagrado, / sapiencia del padre, / Y de fu luz rayo.

Llave de David, / Legislador Sabio, / Guia de tu Pueblo, / Y Rey Soberano,

O Manuel Divino! / Mi amante, y mi amado, / Ven al Mundo yà, / A prefura el pafo.

Veante mis ojos, / Oyga ya tu llanto, / Befe ya tus pies, / Befe ya tus manos.

Ven hermofo Niño, / Ven Dios humanado, / Que todas las gentes, / T eftán efperando.

Ven, que ya con anfia / Te eftan defeando, / Angeles, y hombres / Para fu reparo.

Ven, que ya los Satos, / En Limbo enferrados, / Con Joaquin, y Ana, / Por ti eftan clamando.

Ven, que ya Maria, / Previene fus brazos, / En que pueda al mundo, / Vifible mufraros.

Ven, que ya Joseph, / en tierra pofrado, / Amante te efpera / Con anhelo facro.

Ven, Salvador nuefro / Por quien fufpiramos. / Ven à nueftras almas, / Ven, no tardes tanto.

²¹⁸ Según Fuentes Roldán “nuestros abuelos, manteniendo la tradición de sus abuelos y estos las antiguas costumbres, en cada año hacían puntualmente la Novena al Niño Dios [...] Así lo oímos recitar y cantar. Así lo aprendimos. Así lo enseñamos a nuestros hijos integrados a esa amorosa cadena de la que somos parte” [FUENTES ROLDÁN (1995): 13-16]. Pese a lo poético de la narración, el autor no se basa en documentos, tratándose de una visión, un tanto popular, de la historia.

²¹⁹ VARGAS (1960): 143.

durante la Novena, actos públicos de humildad en el refectorio [...] ¡Oh, hijas mías, amad al Niño Jesús y vivid siempre en la infancia espiritual!”²²⁰.

Tenemos constancia documental de la celebración de esta Novena de Aguinaldos en el Monasterio de Santa Clara a comienzos del siglo XVIII, según se desprende de los autos del administrador del monasterio, Martín Jáuregui, fechados el catorce de diciembre de 1729, para que Antonio Pastrana, administrador de los bienes de la Madre María Ana de Santa Elena, ya difunta, los entregase al monasterio²²¹.

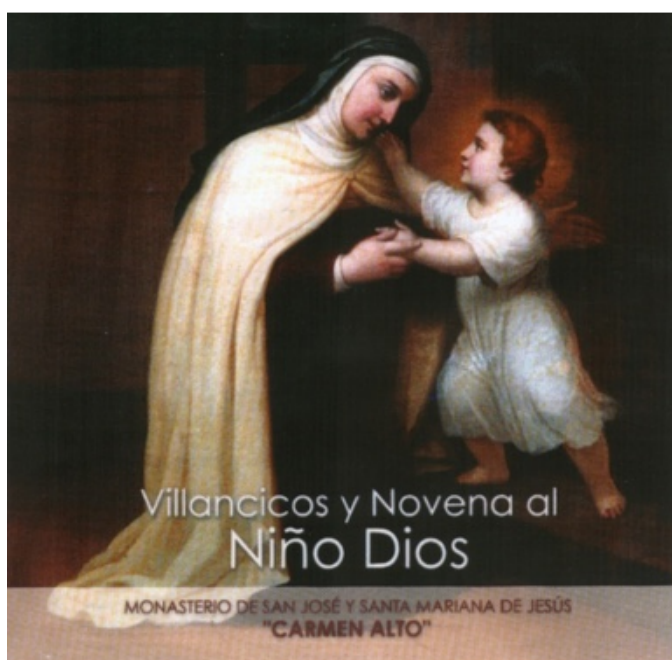


Fig. 50: *Villancicos y Novena al Niño Dios*. Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús “Carmen Alto”. 2003. Fig. 51: Sor Magdalena Cecilia de Jesús, OCD. *Navidad con San Juan de la Cruz y quedó el Verbo encarnado*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

En la actualidad, la Novena al Niño Jesús es una práctica que se desarrolla en todos los monasterios quiteños. El catorce de diciembre del año 2003 las carmelitas descalzas del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador) grabaron el CD *Villancicos y Novena al Niño Dios*²²² [fig. 50].

²²⁰ SOUSA PEREIRA (2008C): 135 y 136.

²²¹ ACMQ. Sección Clarisas. Caja 51. Martín Jáuregui, *Administrador del Monasterio de Santa Clara, Autos para que Antonio Pastrana, administrador de los bienes de la difunta Madre María Ana de Santa Elena, entregue los bienes de ésta al Monasterio*.

²²² Esta grabación se hizo con sonido en vivo en el propio monasterio, con las voces de las hermanas bajo la dirección, equipos de audio y sonido del Estudio “Burbuja”. En el CD se contienen los villancicos: *En un rincón del establo; El tamborilero; En brazos de una doncella; Noche de paz; Soy un pobre pastorcito; Alegría, alegría, alegría; Una gran noticia trae; La cuna del Niño Dios y Hay un niño allí*. Para esta grabación, la comunidad tomó una Novena editada por la Conferencia Episcopal Ecuatoriana. Cada Navidad, la Conferencia Episcopal Ecuatoriana edita un folleto con la Novena de Navidad en Familia,

En el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), las carmelitas descalzas rezan esta novena en el templo, junto a los fieles. Sabemos que la comunidad rezó la Novena escrita por el Padre Larrea²²³, aunque las novenas que se siguen actualmente han sido escritas, en estos últimos años, por sor Cecilia Magdalena de Jesús²²⁴, lo que vuelve a demostrar que el hecho de permanecer fiel a una herencia no significa que haya que seguir un esquema rígido en el que las posibilidades de enriquecer o adaptar lo recibido sean nulas. Por ello, esta joven hermana ha compuesto varias novenas. En una de ellas, el primer día, se reflexiona acerca de la Navidad²²⁵, mientras que el resto de días, la meditación parte de un relato o parábola. La comunidad cuenta con otra Novena de Navidad, que presenta una estructura semejante y que cada día se inicia cantando los Gozos al Niño Jesús, seguidos de una cita bíblica, una reflexión, preces, oración final y compromiso²²⁶. Otra de las novenas que se sigue, también compuesta por sor Cecilia Magdalena de Jesús, es *Navidad con San Juan de la Cruz y quedó el verbo encarnado*, en la que la comunidad sigue la espiritualidad de san Juan de la Cruz en torno a la Navidad [fig. 51]. Para cada día esta joven religiosa plantea la lectura de una composición de san Juan de la Cruz, que acompaña de un ejemplo²²⁷.

diseñado e ilustrado por la imprenta Don Bosco, que distribuye la librería de la propia Conferencia Episcopal Ecuatoriana. Según consta en la presentación de la novena del año 2012, “los diferentes temas que se presentan en la Novena tocan realidades de la familia que palpamos a diario y que van en contra de los valores con los que Dios ha querido revestirla y que como cristianos nos toca defenderla y protegerla para que la familia siga siendo la transmisora de la fe y la constructora de una sociedad arraigada en los valores cristianos”.

²²³ En la biblioteca del Monasterio de la Santísima Trinidad de Quito (Ecuador) se conserva una edición impresa en Quito (Ecuador), a finales del siglo XVIII (no conserva la portada con los datos de edición). La novena se encuentra cosida, formando un solo volumen, a otros ejercicios devotos. VALIÑAS (2011): 120.

²²⁴ Textos contenidos en un folleto, para uso interno de la comunidad de carmelitas descalzas del Monasterio de la Santísima Trinidad de Quito (Ecuador), gentilmente facilitados por su autora, sor Cecilia Magdalena de Jesús.

²²⁵ “La Navidad es una huella de amor imborrable. Dios ha venido a la tierra y a tocado todo lo nuestro; el Espíritu quiere dejar su huella, pero necesita tu tierra, se acerca a ti con alegría, pero necesita que le abras tu corazón, trae aceite de paz y bendición, pero necesita tu candil dispuesto, viene con la palabra de vida, pero necesita tu fiat como María.

Jesús para nacer, necesitó a José, necesitó a María que ya estaba encinta, necesitó un lugar para nacer: Belén la tierra del pan.

Si tú abres tu vida a Jesús, También deja en tu corazón su huella de amor y de salvación”.

Textos contenidos en un folleto, para uso interno de la comunidad de carmelitas descalzas, gentilmente facilitados por su autora, sor Cecilia Magdalena de Jesús.

²²⁶ El primer día, se hace referencia al Verbo se hizo hombre, el segundo a una joven llamada María, el tercero al saludo del ángel Gabriel a María, el cuarto al anuncio del ángel, el quinto día se refiere el sí de María, el sexto se recoge la visita de María a su prima Isabel, el séptimo día se hace referencia al anuncio del ángel a José, el octavo se comparte al sí de José y el noveno y último día Jesús nace en Belén.

²²⁷ Para el primer día de la Novena, sor Cecilia Magdalena de Jesús propone la lectura de *En el principio moraba el Verbo*, para el segundo día se propone la lectura de *Una esposa darte quería seguida del ejemplo*, el tercer día se lee la *Alegría del cielo*, el cuarto día se lee *Buena esperanza*, el quinto día de la

A diferencia del resto de clausuras quiteñas, en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) su comunidad inicia el rezo de la Novena al Nacimiento del Niño Jesús el veinticinco de diciembre, es decir, el día de Navidad, después de Nona. Quizás, para que su rezo no coincida con el de las Jornadas, puesto que comenzarían el mismo día, el dieciséis de diciembre, y también finalizarían en la misma fecha, el veinticuatro de diciembre. De hecho, en algunos manuales de devoción impresos en España a finales del siglo XIX así como en las primeras décadas del XX, para devotos en sus hogares, la Novena al Nacimiento del Niño Dios empezaba el veinticinco de diciembre²²⁸.

Las concepcionistas franciscanas para el rezo de la novena siguen el texto de la *Novena en obsequio del Nacimiento del Niño Dios* del Padre Fernando de Jesús Larrea, contando para ello con una edición impresa en 1928 [fig. 52 y 53]. En la tarde del día de Navidad se retiran del Nacimiento las imágenes de los Sagrados Peregrinos que han servido para el rezo de las Jornadas y la madrina procede a entregar los regalos.

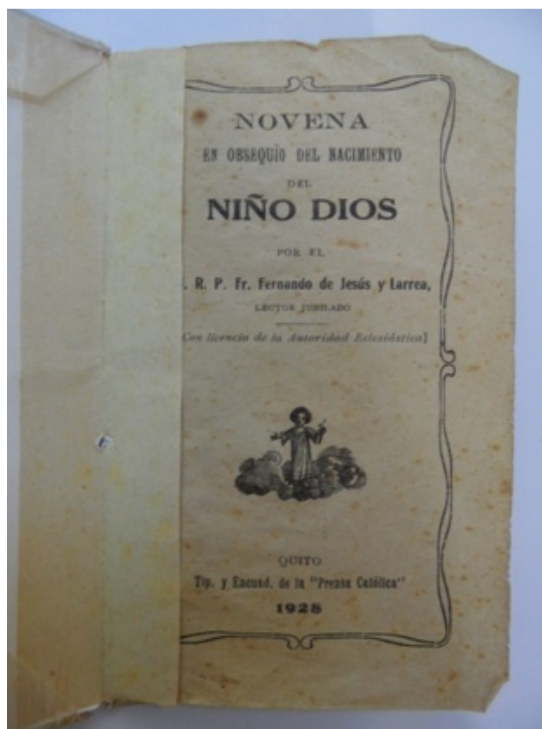


Fig. 52 y 53: *NOVENA EN OBSEQUIO DEL NACIMIENTO DEL NIÑO DIOS POR EL R. P. Fr. Fernando de Jesús y Larrea, LECTOR JUBILADO*. Quito (Ecuador): Tip. y Encuad. de la "Prensa Católica", 1928. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

novena se propone la lectura del *Anhelo del viejo Simeón*, el sexto se lee el *Envío del Padre al Hijo*, el séptimo *Mi voluntad es la Tuya Padre*, el octavo el *Anuncio del Arcángel San Gabriel y encarnación del Verbo* y el último día de la Novena se lee *Nacimiento de Jesús*.

²²⁸ *El mes de diciembre consagrado al Niño Jesús o espiritual preparación al Parto de la Virgen María y Novena al Nacimiento del Niño Dios*. Burgos (España): Centro Católico, posterior a 1858: 49-74.

III.7. Jornadas

En la escasa historiografía acerca de las tradiciones conventuales navideñas, tanto a nivel artístico como antropológico, existe cierta confusión entre las Jornadas y las Posadas, dos de las tradiciones conventuales del tiempo de Adviento, usándose como sinónimas²²⁹. Esta confusión, quizás, pueda venir motivada por el hecho de que ambas celebraciones comparten protagonistas, los Santos Esposos. Sin embargo, su celebración tiene lugar en diferente momento y, lo que es aún más importante, responde a una acción bien diferenciada. En ambas celebraciones se considera que fueron, y aún son, de rigor las imágenes de la Virgen María y san José, ataviadas como peregrinos o caminantes, indumentaria que hacía que fueran conocidos como *Sagrados Peregrinos* o *Divinos Caminantes*²³⁰. De esta práctica se ha dicho que estaba extendida a todas las clausuras españolas²³¹, aunque esta afirmación debería matizarse en tanto en cuanto que la historiografía ha confundido Jornadas y Posadas. Pese a ello, las noticias documentales conservadas específicas de las Jornadas, apuntan a que esto pudo ser así.

El rezo de las Jornadas, también conocidas como Jornaditas, comenzaba el dieciséis de diciembre y finalizaban el veinticuatro de diciembre, antes de la Misa del Gallo, haciendo referencia a los nueve tramos de viaje, o jornadas, que realizaron la Virgen María y san José en su viaje de Nazaret a Belén con motivo del empadronamiento²³². Para su rezo las clausuras contaron con diversos textos, destacando las numerosas ediciones del siglo XIX, como las *Jornadas de María santísima y San José desde Nazaret a Belén*²³³ o las *Jornadas que hizo la Santísima Virgen María desde Nazaret a Belén*²³⁴. Además, para estas jornadas, las religiosas compusieron diversas letrillas²³⁵.

²²⁹ Así lo hace Arbeteta Mira, quien confunde la Petición de Posada con las Jornadas. ARBETETA MIRA (2006): 59 y 60.

²³⁰ Arbeta Mira plantea, sin ningún tipo de base documental, que algunas imágenes de la Huída a Egipto podrían haber sido empleadas en las Jornadas. ARBETETA MIRA (2007): 46.

²³¹ ARBETETA MIRA (1993): 169-211.

²³² “Por aquellos días se promulgó un edicto de César Augusto para que se empadronase todo el mundo. Este primer empadronamiento se hizo siendo Cirino gobernador de Siria; y todos iban a empadronarse, cada cual a la ciudad de su estirpe. José, que era de la casa y familia de David, subió desde Nazaret, ciudad de Galilea, a la ciudad de David, llamada Belén, en Judea, para empadronarse con María su esposa, la cual estaba encinta”. Lc 2, 1-5.

²³³ LATORRE (1899).

²³⁴ ESPÍNOLA (1946).

²³⁵ Es el caso del Convento de San José de Pamplona (España), donde sus carmelitas descalzas entonan composiciones como la *Pastorela del antecoro al Cafarnaum y primer tránsito y en el Noviciado* y la *Pastorela para el tránsito de las celdas*. Véanse FERNÁNDEZ GRACIA (2005): 45-47 y 110-113 y FERNÁNDEZ GRACIA (2006): 45-47.

La primera jornada de este viaje, que tenía lugar el dieciséis de diciembre, es el monte Tabor, donde Jesús obraría el misterio de la Transfiguración, manifestando su gloria a los tres discípulos. La segunda, el diecisiete, es la ciudad de Naín, donde Jesús resucitaría al hijo de la viuda. La tercera jornada, a realizar el dieciocho de diciembre, es desde la ciudad de Naín hasta los campos de Samaría, donde al encuentro de Jesús saldrían diez leprosos. La cuarta, el diecinueve de diciembre, es el pozo de Siquen, mientras que la quinta, el veinte, es desde el pozo de Siquen hasta el lugar llamado Necmas. La sexta jornada, el veintiuno, es hasta llegar a Jerusalén. La séptima jornada, el veintidós, es la ciudad santa de Jerusalén, y la octava, el veintitrés de diciembre, es el trayecto de Jerusalén a Belén. La novena y última jornada, el veinticuatro de diciembre, es la llegada de los Sagrados Esposos a la humilde cueva y pesebre de Belén, que les serviría de humilde y desaliñado asilo.

Durante estos nueve días, correspondientes a los nueve tramos de viaje y en relación con los nueve meses de la gestación, las religiosas acompañaban espiritualmente a los Santos Esposos en su viaje, con meditaciones colectivas centradas en los sufrimientos que ambos pasaron: “En el áspero camino / de Nazareth a Belén / A mi reina Soberana / gozosa acompañaré”²³⁶. Estos padecimientos se acompañaban de un texto explicativo, que se leía en voz alta y que servía para introducir al devoto en la mística propia de esta práctica, basada en las visiones de sor María de Jesús de Ágreda²³⁷: “partieron de Nazaret para Belén María purísima y el glorioso san José, a los ojos del mundo tan solos como pobres y humildes peregrinos, sin que nadie de los mortales los reputase ni estimase más de lo que con él tienen granjeado la humildad y pobreza”²³⁸. Sin embargo, estas nueve jornadas no se corresponden con las cinco que estableció sor María de Jesús de Ágreda:

“duróles cinco días la jornada; que por el preñado de la Madre Virgen, ordenó su Esposo llevarla muy despacio. Y nunca la soberana Reina conoció noche en este viaje; porque, algunos días que caminaban parte de ella, despedían los ángeles tan grande resplandor como todas las iluminarias del cielo juntas cuando al mediodía tienen su mayor fuerza en la más clara serenidad. Y de este beneficio y de la vista de los ángeles gozaba san José en aquellas horas de las noches; y entonces se formaba un coro celestial de todos juntos, en que la gran Señora y su esposo alternaban con los soberanos espíritus admirables cánticos e himnos de alabanza, con que los campos se convertían

²³⁶ ARBETETA MIRA (2010): 20-29.

²³⁷ ARBETETA MIRA (1993): 169-211; ARBETETA MIRA (1996B): 35; ARBETETA MIRA (2007): 170 y GARCÍA SANZ (2010): 137.

²³⁸ SOR MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA (1992): segunda parte, libro IV, cap. 9, 546 y 547.

en nuevos cielos. Y de la vista y resplandor de sus ministros y vasallos gozó la Reina en todo el viaje, y de dulcísimos coloquios interiores que tenía con ellos”²³⁹.

Este camino servía también a las religiosas para la meditación penitencial, símbolo de un camino interior que llevaba al creyente ante la presencia de Jesús.

En cuanto a la antigüedad de esta práctica en el mundo hispánico, su celebración consta en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (España), al menos, desde el último tercio del siglo XVII²⁴⁰. En los *Exercicios de devoción y oración para todo el discurso del año del Real Monasterio de las Descalzas en Madrid...*, impresos en Amberes (Bélgica) en 1622, se recoge el Ejercicio segundo de Adviento, también llamado de santa Cecilia, por comenzar el veintidós de noviembre, festividad de esta santa. Este ejercicio devocional era concebido como una peregrinación que duraba treinta y tres días y cuyo propósito era llegar a Belén en el momento del nacimiento de Cristo²⁴¹. La práctica consistía en adorar diferentes aspectos del cuerpo del Niño Jesús, a la vez que se reparaba en sus virtudes y sentimientos²⁴².

A diferencia de algunas de las prácticas del ciclo estudiadas antes, en ésta el aparato visual tenía mucha presencia y así consta en diversos monasterios. Para la escenificación de las Jornadas, generalmente, la imagen de la Virgen María se disponía sobre un burro, del que tiraba san José, como sucede en el grupo de las *Jornaditas de Belén* del Museo Conventual de las Descalzas de Antequera (España)²⁴³. Estos grupos, una vez nacido el Niño Jesús, podían servir también para escenificar la Huida a Egipto de la Sagrada Familia, como sucedía en el Monasterio de Santa Clara de Montilla (España). En otros monasterios, las imágenes de la Virgen María y San José del Nacimiento conventual eran las que cumplían esta misión, pero ataviadas como

²³⁹ SOR MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA (1992): segunda parte, libro IV, cap. 9, 547 y 548.

²⁴⁰ *Libro que contiene lo perteneciente al culto divino*. AMDRM. F-27. Recogido en GARCÍA SANZ (2010): 136 y 137.

²⁴¹ AMDRM. H-49. Recogido en GARCÍA SANZ (2010): 137.

²⁴² De acuerdo con este esquema, se comenzaba por los pies, luego las manos, los siguientes cinco días se empleaban en meditar sobre sus cinco sentidos, el octavo sobre la sangre y el noveno y décimo en las tres potencias de su alma omnipotente. Del undécimo al decimoséptimo se meditaba sobre los afectos del Niño Jesús, que eran el amor, deseo, gozo, esperanza, tristeza, temor e ira. Los dos siguientes días, sobre la obediencia. El veinte se centraba en la pobreza y el veintiuno en la mansedumbre. En los siguientes seis días se reflexionaba acerca de la humildad, pureza, castidad, caridad, omnipotencia de la creación y piedad. El día veintiocho se preparaban los diferentes ornamentos. Primero el blanco, meditando sobre la purísima humanidad de Cristo; después el verde, símbolo de la humildad del Señor y a continuación el carmesí, que reflejaba la caridad. Finalmente, las tres últimas jornadas estaban reservadas para la reflexión acerca de la dureza y el frío del pesebre, así como para pensar en el dolor y gozo experimentados por la Virgen María en aquellos días.

²⁴³ Anónimo. *Jornaditas de Belén*. Siglo XVIII. Madera tallada y policromada y telas. Antequera (España), Convento de San José. Museo Conventual. ROMERO BENÍTEZ (2008): 77.

peregrinos con sus sombreros, como sucedía, hasta los años noventa del siglo XX, en el Convento del Corpus Christi-El Tránsito de Zamora (España). Estas imágenes, día a día, variaban su posición según su caminar hacia Belén²⁴⁴. En algunos monasterios españoles se colocaban en el coro, como en el extinto Convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Ruzafa (España)²⁴⁵ o en el Convento del Corpus Christi-El Tránsito de Zamora (España), mientras que, en otros, pasaban cada noche en un lugar de trabajo de las monjas, como la sala de labor, la ropería, la portería, el noviciado, etc., caso del Monasterio de Santa Paula de Sevilla (España)²⁴⁶.

Aunque es muy probable que existieran con anterioridad, las Jornadas más antiguas que hemos localizado en la Real Audiencia de Quito son las escritas por la Venerable Madre sor Catalina de Jesús María (1717-1795), religiosa de coro del Monasterio de Santa Catalina de Quito (Ecuador), a la que la propia Virgen María le mandó escribir las *Nueve Jornadas, de las que anduvo el Hijo de Dios desde el seno de su Eterno Padre hasta que se perdió en el Templo*, contenidas en su autobiografía. Estas Jornadas debían seguirse durante los nueve días de Aguinaldos que se entraba en Ejercicios²⁴⁷, a imitación de los Peregrinos Divinos: “llevadme en vuestro seguimiento, como a una humilde ovejuela que imite vuestras pisadas llenas de caridad, paciencia y mansedumbre”²⁴⁸. Estas Jornadas, acomodadas al tiempo de Navidad, no responden a los nueve tramos de viaje desde Nazaret a Belén, sino que su autora se valió, para su desarrollo, de la lectura de los Misterios desde la Encarnación²⁴⁹. Así, mientras que la primera jornada que realizaban habitualmente los Sagrados Peregrinos era el monte Tabor, la primera jornada que escribió sor Catalina de Jesús María fue la que hizo el Hijo de Dios desde el seno de su Eterno Padre al vientre virginal de su Santísima Madre:

“Esta es la primera Jornada que anduvo el Hijo de Dios desde el seno de su Eterno Padre al mundo.

Y es el lugar donde habitó, el vientre virginal de su purísima Madre, uniéndose a nuestra naturaleza.

Aquí se considera el insaciable amor de este Señor al hombre, pues siendo Dios inmenso que no tiene necesidad de nosotros, se abajó tanto, hasta parecer hombre puro a los ojos de quienes no le quisieron conocer: y el amor con que le recibió la Soberana

²⁴⁴ RAMÍREZ (1992): 17-23.

²⁴⁵ ARBETETA MIRA (2007): 154 y 156.

²⁴⁶ RAMÍREZ (1992): 17-23.

²⁴⁷ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1950): 212 y 213.

²⁴⁸ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1950): 209.

²⁴⁹ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1950): 202- 204.

Virgen, de cuya petición amorosa a que acelerase su venida se obligó más la Majestad Divina a poner en ejecución la Encarnación de su Hijo unigénito”²⁵⁰.

La segunda jornada en el camino de los Santos Esposos era la ciudad de Naín, pero para sor Catalina de Jesús María corresponde a la que hizo el Hijo de Dios a santificar al Bautista en el vientre de su Santísima Madre, es decir, la Visitación de la Virgen María a santa Isabel:

“Esta es la Segunda Jornada que anduvo nuestro tierno Niño Jesús en el vientre de su purísima Madre recién concebido, y da principio a buscar el remedio de los hombres. Considera, alma mía, tierna amante de Jesús tierno, a su purísima Madre Virgen salir del rincón de Nazared, toda inflamada del Espíritu Divino, para las montañas de Judea a visitar a su prima Santa Elisabel, confirmarla en gracia y santificar al niño Juan que tenía en su vientre.

Mírala cómo camina, con qué amor! Mírala cómo llega. Con qué caridad se abrazan!, y remedia con su vista, en compañía de su Hijo, la primera vez, a un pecador con su venida al mundo, valiéndole la Sangre que había de derramar por él y todos, y derramando lágrimas de amor.

Míra en el vientre de la siempre Virgen al tiernecito Niño (que apenas tenía la estatura de una abejita) que se pone en postura de oración a pedir a su Eterno Padre por el remedio de Juan”²⁵¹.

La tercera jornada, el trayecto desde la ciudad de Naín hasta los campos de Samaría, para esta Venerable Virgen corresponde al regreso de la Santísima Virgen, con el Niño Jesús en su vientre, a Nazaret:

“Considera, alma amante de Jesús y María, despedirse a tu purísima Reina de la casa de Isabel su prima para volverse a Nazared, dejándolos, desde Juan, a todos santificados.

Mira la ternura con que sienten la ausencia de tan buena y santa compañía. Contéplala salir de la casa puntualmente, a cumplir la voluntad del Amado que le ordenaba volverse a su casa. Siendo ésta la Tercera Jornada que anduvo el Hijo de Dios en el vientre de su purísima Madre, que iba en compañía de su Esposo Joseph, Custodio de ambas Joyas preciosísimas.

Contempla, alma mía, a tu Soberana Reina en esta Jornada, que ya comienza a sentir la pena y sobresaltos de los celos y sospechas que su Esposo Joseph había de tener de su inocente preñado; y siente, como que lo amaba tiernamente, la pena que le esperaba al santo Joseph.

Contéplala también que aunque era Señora de las criaturas, no por eso les quita la licencia de que la molesten los temporales, como el cansancio y calores del camino.

Y con todo, no por esto se olvida de los pecadores, pues en el distrito de esta Jornada iba haciendo bien a sus almas y sus cuerpos hasta llegar a su casa, donde se le esperaban todos los trabajos que padeció por las sospechas de su tierno Esposo”²⁵².

²⁵⁰ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1950): 204.

²⁵¹ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1950): 204 y 205.

²⁵² SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1950): 205.

En la cuarta jornada los Santos Caminantes llegaban al pozo de Siquen, pero para sor Catalina de Jesús María corresponde al camino que anduvo el Niño Dios en el vientre de su purísima Madre, hasta nacer en Belén:

“Considera y contempla, alma tierna, a María purísima salir de su casa de Nazared para Belén, ya cercana a su purísimo y santísimo parto, en compañía de su santísimo Esposo Joseph que iba a cumplir con el edicto del Emperador.

Mira a tu Reina que va por todo el camino acompañada de diez mil Angeles que la guardan, cantando muchos himnos de alabanzas a la Beatísima Trinidad y al Niño Dios humanado que va en el virgíneo vientre de la más bella criatura.

Y por otra parte, contempla a la purísima Virgen, que no por la armonía de los Angeles se excusaba de los rigores y destemples del camino en cinco días que le anduvo. Ejemplo tienes, alma, que por muchas dulzuras que goces en el espíritu, no te han de faltar trabajos.

Mira cómo se hospeda la Reina de todo lo criado en los más desechados rincones que le daban las criaturas racionales, queriendo éstas más el Fausto de los que allí hospedaban que la santa humildad y pobreza de estos santos caminantes.

Mírala, alma, llegar a Belén, donde buscando posada no la pudieron hallar en más de cincuenta casas que con humildad llegaron a pedirla, siendo de todos desechados con vilipendio, hasta que a más de las nueve de la noche hallaron acogida en aquel humilde portalejo o cueva de bestias, donde a media noche nació el Autor de la vida”²⁵³.

En esta cuarta jornada, sor Catalina de Jesús María afirma que la Virgen María y san José hicieron el camino de Nazaret a Belén en cinco días. Para ello, sigue los escritos de sor María de Jesús de Ágreda, quién estableció que la jornada “duróles cinco días”²⁵⁴.

La quinta jornada llevaba a la Virgen María y san José desde el pozo de Siquen hasta el lugar llamado Necmas, mientras que en las jornadas compuestas por sor Catalina de Jesús María es la que anduvo el Hijo de Dios en los brazos de su purísima Madre al Templo:

“Mira pues, y considera a tu amorosísima Reina con el Niño Dios tierno en sus brazos, que sale en compañía de su santísimo Esposo Joseph de la ciudad de Belén para Jerusalén, que es la Quinta Jornada que anduvo en su Niñez, para presentarse al Templo, viva Hostia en sacrificio a su Eterno Padre. Y la santísima Madre seguir la ley de la Purificación, que no debía por su inocencia. Míralos por todo este camino en tan destemplado tiempo a pie.

Mira al Niñito tierno que se deja por nuestros pecados herir del yelo, tiritita como hombre, y llora. La santísima Madre se aflige y lo abriga hacia su amorosísimo pecho. Y se irrita contra la descortesía de los elementos, y los manda, como su Reina, no ofendan a su Criador y que sólo ejecuten con Ella los rigores que la culpa les causó (aunque también inocente, pues no la contrajo en su Concepción). Pero no por eso se quiere librar del padecer.

²⁵³ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1950): 206.

²⁵⁴ SOR MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA (1992): segunda parte, libro IV, cap. 9, 547 y 548.

Mira cómo llegan al Templo. Ofrece en manos del Sacerdote a su Santísimo Hijo al Eterno Padre; y le atraviesa la profecía del santo Simón el corazón con un cuchillo penetrante de dolor; pero invicta y constante, recibe todo padecer sin turbar su Corazón santísimo”²⁵⁵.

La sexta jornada corresponde al tramo de viaje que los Santos Esposos recorrieron hasta llegar al lugar donde perdieron al Niño Jesús a los doce años, que para esta Venerable Virgen es la que anduvo el Hijo de Dios con su Santísima Madre y san José huyendo a Egipto por la persecución de Herodes. En esta jornada, sor Catalina de Jesús María indica las fuentes consultadas para escribir estas Jornadas, los escritos de sor María de Jesús de Ágreda:

“No andes tan seca, alma piadosa, en tan tierna y devota Jornada como es esta Sexta que anduvo nuestra Soberana Reina con su amado Niño en brazos.

Contempla y mira, siguiéndolos, cómo a los cinco días de la Purificación, una noche en sueños dijo el Angel del Señor al santo Joseph: Levántate, coge al Niño y la Madre, y huye a Egipto, porque Herodes le busca para quitarle la vida.

Da el santo Esposo aviso a la Madre. Llégase la Señora de todo a coger al Niño, y le halla dormidito. Arrodiábase diciéndole mil ternuras, y le pide licencia para despertarlo.

Ejecútalo, y llora tiernamente el Niño, al parecer porque le quitaba el sueño como Niño y como verdadero Hombre, pero más era por nuestra ingratitud a vista de tanto amor, pues siendo Dios se hizo Hombre por nuestro bien y sumo amor que tuvo al hombre.

Y ahora el mismo hombre le hace salir fugitivo, huyendo tan Niño de la misma hechura de sus manos como era una vil criatura como Herodes, que le persigue para quitar la vida a Quien se la dio a él.

Síguele, alma, que ya sale a media noche en los brazos de su Madre, en donde gustoso acalló el llanto divino.

Considera cómo parten los tres Peregrinos a toda prisa. Todos desprevenidos, sin más que la Providencia divina y la compañía de los Angeles que les hacían entre la obscura noche claro día para que caminasen.

Pero en medio de tanto desamparo humano no se olvidaban de hacer bien a cuantos encontraban necesitados, y la Madre en atender en todo al cuidado de su Niño, dándole tres veces la virginal Leche en sus pechos.

Y le preguntaba tiernamente (como lo dice la Venerable María de Jesús), diciéndole primero: Hijo mío, dadme licencia para que os pregunte y manifieste mi deseo. Aunque Vos, Señor mío, lo conocéis, pero para consuelo de oír vuestras palabras en responderme, decidme, Vida mía de mi alma y Lumbre de mis ojos, si os fatiga el trabajo del camino y os afligen las inclemencias del tiempo. Y qué puedo yo hacer en servicio y alivio de vuestras penas.

Respondíale el Niño Dios: Los trabajos, Madre mía; el fatigarme por el amor de mi Padre y de los hombres, a quienes vengo a enseñar y redimir; todos se me hacen fáciles y muy dulces, y más en vuestra compañía.

Algunas veces lloraba con serenidad grave y se afligía la Madre, y mirándole el interior miraba que pedía por los pecadores y por el inicuo Herodes a su Eterno Padre. Que él por su perversidad malogró esta petición que por él hizo el Hijo de Dios.

Hicieron esta Jornada hasta la ciudad de Gaza, en donde descansaron dos día, por haberse fatigado el Patriarca San Joseph”²⁵⁶.

²⁵⁵ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1950): 207 y 208.

²⁵⁶ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1950): 208 y 209.

La séptima jornada en el viaje de los Santos Caminantes hasta llegar a Belén, correspondía a la ciudad santa de Jerusalén, pero para esta Venerable Virgen correspondía al camino que hacen los divinos Peregrinos de Gaza para Heliópolis de Egipto:

“Contempla, alma, salir de la ciudad de Gaza para Heliópolis de Egipto a los tres santos Peregrinos Jesús, María y Joseph.

Síguelos, alma devota, sin perderlos de vista y remirando con atención tierna cómo caminan, en qué desamparos, qué de desiertos. Cómo se vuelven los vientos y los demás elementos contra los inocentes que no tuvieron ni pudieron tener pecado, sólo porque quieren padecer por los nuestros.

Mira cómo llora el Niño tierno como Hombre a la violencia del yelo que le hace tiritar, por más que le abriga la Madre entre sus brazos. Y ésta, con el imperio de Reina de las criaturas, les manda no atormenten a su Niño y Criador de todas ellas, y sólo descarguen su furor sobre Ella.

Y el Niño, como agradecido a su Madre, manda a los Angeles que la defiendan de aquellas temporadas. Y cubren estos espíritus celestiales el aire, haciéndoles sombra, y los defienden del agua y demás yelos.

Mira, alma mía, cómo padecen como criaturas humanas, hambres, hasta llegar a la extrema necesidad en que se halló obligada la gran Reina a pedir el sustento al Eterno Padre, para tener con qué mantenerle a su Unigénito Hijo, y la socorre por ministerio de sus santos Angeles. Así quiere padecer necesidades el Dueño de todos los sustentos.

¡Oh alma mía tibia!, aprende a no desesperar de la gran misericordia de Dios en tus mayores necesidades. Y también no quieras tentar a Dios, si puedes por medios no milagrosos alcanzar el sustento. Fía en tus desolaciones y aprietos en esa gran Providencia divina el consuelo, ya que por ti no puedes alcanzar el consuelo.

Finalmente considera que entrando ya por los poblados de Egipto el Divino Niño Jesús en brazos de su Madre, caen por el suelo los templos e ídolos y dioses falsos en que todo aquel Gentilísimo adoraban, negando la adoración al verdadero Dios.

Y llegando a Egipto, hicieron asiento allí, dando luz y conocimiento a aquella gente idólatra que vivían en el Demonio engañados”²⁵⁷.

La octava jornada es el camino recorrido por la Virgen María y san José desde Jerusalén hasta Belén, mientras que para sor Catalina de Jesús María es el que la Sagrada Familia hizo de Egipto a Nazaret. En esta jornada, se ponen de relieve las penalidades y hambres que padeció la Sagrada Familia, como ejemplo a seguir por las religiosas durante el Adviento y en toda su vida, puesto que el Eterno Padre gusta de ver padecer a sus amantes Peregrinos:

“Considera, alma, en esta Octava Jornada que, después de haberse estado nuestra gran Reina y Señora con su Santísimo Hijo y su Esposo Joseph en su destierro de Egipto siete años, determinan salir de allí por orden del Eterno Padre para la ciudad de Nazaret. Sale la Divina Princesa en un asnillo con el Santísimo Niño en su falda y su santísimo Esposo a pie, junto a Hijo y Madre, acompañados de los mismos Angeles que en las Jornadas pasadas. Padecen las mismas penalidades de los temporales, las mismas

²⁵⁷ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1950): 209 y 210.

hambres, porque gustaba el Eterno Padre de ver padecer a sus amantes Peregrinos; pero tenían los dos Esposos el consuelo de oír que su Divino Niño mandaba a los Angeles, cuando ya apretaba mucho la necesidad, que les trajesen el sustento a sus santos Padres. Y se alegraba el Patriarca San Joseph de que con esto hubiese con qué se socorriese la Reina y su Hijo putativo.

Pero al llegar a Palestina, no le faltó otra pena, no le faltó otra pena mayor al Santo, que fue saber reinaba Arquelao, hijo de Herodes, temiendo no hubiese heredado con el Reino la crueldad de su padre Herodes contra el Niño Dios. Y con este temor torció el camino y llegaron a Nazaret y a su Casa, donde gozosos quedaron de asiento; sin que en todos estos trabajos y temores hubiese jamás la Soberana Reina turbado su corazón”²⁵⁸.

La novena, y última jornada, es el Nacimiento del Niño Jesús en la humilde cueva y pesebre de Belén, que para sor Catalina de Jesús María es la que hicieron Jesús, María y José al Templo de Jerusalén. En ella, esta Venerable Virgen resalta la idea de que el Niño Jesús, como verdadero hombre, es el modelo a seguir por las religiosas, puesto que, a pesar del cansancio y la fatiga, lleva a cabo su camino:

“Nona Jornada que hicieron Jesús, María y Joseph al Templo de Jerusalén, donde se les ausentó el Niño y lo tuvieron por perdido tres días, viviendo en continua aflicción.

Considera, alma, que con todos tus delitos vives tan descuidada y confiada de que no has perdido a Dios.

Pero entre tanto considera tiernamente cómo, después de hallarse los tres santísimos Peregrinos en Nazared, acostumbraban todos los años hacer una Jornada a Jerusalén al Templo, y todas pónlas en tu tierna consideración ahora por una.

Contempla cómo van a pie, caminando treinta leguas, llevando de la manita al Niño Dios. Míralo qué agraciado camina, esparciéndole el viento su ondeado y gracioso pelo. Mírale cómo se fatiga como verdadero hombre. Encendidas las mejillas con el cansancio y calor, reluce más su siempre agraciada belleza.

Mira su caridad, que, aunque ocultamente, Hijo y Madre van haciendo bien a muchos en las almas y los cuerpos, dándoles gracia y salud.

Y por último, llegados al Templo, oran al Eterno Padre por todos los pecadores. Y a la vuelta se les ausenta a la Santísima Madre y padre putativo el glorioso San Joseph, por enseñar en el Templo a los Doctos de la Ley, que aunque admirados, se quedaron en tinieblas, ciegos por su malicia. Contempla aquí el Dolor de la Santísima Virgen y el Patriarca San Joseph, al hallarse sin la Prenda más preciosa de sus almas. Y el gozo que tuvieron cuando le hallaron”²⁵⁹.

El texto de estas Jornadas entronca con los manuales de oración y el método imaginativo que cumplieron una función dinamizadora de la oración y la consideración. Estas Jornadas, a modo de Ejercicios, ofrecían a las monjas materia de meditación, con un texto conducente a asegurar una interpretación rigurosa. Sor Catalina de Jesús María describe detalles ambientales y psicológicos de los personajes, la Sagrada Familia, que permiten, al ejercitante, hacer una composición viendo el lugar. La composición visiva del lugar, elaborada en la imaginación, era la fuente para la meditación en los *Ejercicios*

²⁵⁸ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1950): 211.

²⁵⁹ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1950): 211 y 212.

Espirituales (1541) de san Ignacio de Loyola (1491-1556)²⁶⁰. Para estas Jornadas, al igual que en los *Ejercicios Espirituales* ignacianos, la reflexión se vale de los recuerdos de imágenes reales y del conocimiento almacenado de ellas.

Pese a la elaboración de estas Jornadas, desconocemos si llegaron a rezarse comunitariamente en el Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador). En la actualidad, al menos, su comunidad no lo hace y tampoco guarda el recuerdo de haberlo hecho en fechas pretéritas. Pese a ello, en la Navidad del año 2010, el Museo Monacal del Monasterio de Santa Catalina de Siena editó un extracto de las mismas, bajo el título de *Jornadas por la llegada del Niño Dios*, con el objeto de que las rezasen todos aquellos devotos que durante el Adviento acuden a la *Banca milagrosa*²⁶¹ de esta Venerable Virgen [fig. 54]. Por lo tanto, las dominicas invitan a los devotos a que las recen, cuando ellas, paradójicamente, no lo hacen.



Fig. 54: Sor Catalina de Jesús María Herrera, OP. *Jornadas para la llegada del Niño Dios*. Quito (Ecuador): Monasterio de Sta. Catalina de Siena, 2010.

En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) para el rezo de las Jornadas que hizo la Santísima Virgen María desde Nazaret a Belén, se sigue en la actualidad el texto impreso por Roca en Manresa (España) en 1879, contenido en *El*

²⁶⁰ GONZÁLEZ GARCÍA (2015): 431.

²⁶¹ Esta banca, en la que descansaba sor Catalina de Jesús María, según testimonian las monjas dominicas, obra milagros a aquellos que, con fe, acuden a sentarse en ella, cura a los enfermos y con la oración de las monjas vuelve fértiles a las mujeres que no pueden tener hijos.

mes de Diciembre consagrado al Niño Jesus, ó espiritual preparacion al Parto de la Virgen María, Jornadas que hizo la Sacratísima Virgen con su esposo desde Nazareth á Belen, y novena Al Nacimiento del Niño Dios, lo cual demuestra la tendencia en la clausura femenina a mantener las tradiciones y sus formatos a largo plazo. Su rezo comienza después de Nona, a las tres y cuarto de la tarde, para lo que la comunidad sale del coro y va por los claustros en procesión, entonando cánticos en espera del Niño Jesús²⁶², acompañados de instrumentos musicales, hasta llegar a la Sala del Belén, donde la comunidad reza las Jornadas. Las monjas cuentan para ello con las imágenes de los Sagrados Esposos, ataviados de Peregrinos [fig. 55 y 56]. Se trata de dos tallas de carácter vestidero, que representan a la Virgen María a lomos de una mula, mientras que San José, en pie, conduce al animal. Las imágenes se van aproximando, día a día, hacia el Portal, para lo que antes se quitado la imagen del Niño Jesús del Nacimiento²⁶³ [fig. 57 y 58].



Fig. 55 y 56: Anónimo. *Grupo de las Jornadas*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.

²⁶² Durante este tiempo se entonan cánticos en espera del Niño Dios, como *Ven Salvador, Ven Señor no tardes, Dulce Jesús mío, Vamos pastores vamos, Pastorcito niño, Pasito Pasito, Venid pastorcillos, Hay un aire navideño, Niño si el amor, Claveles y rosas, Entre pajas y el heno, Camino a Belén, Los peces en el río, Ya viene el Niñito, Vamos a Belén, Belén campanas de Belén, Burrito sabanero, Los pastores a Belén, Hacia Belén va una burra, Esta noche nace el Niño, Zagalillo del valle, Tutaina y Ven ven mi Jesús*.

²⁶³ Imágenes reproducidas por Valiñas López como *Virgen de las Jornadas*, pero sin hacer alusión a la práctica devocional. VALIÑAS LÓPEZ (2011): 120 y 121.



Fig. 57 y 58: *Grupo de las Jornadas en el Belén*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén. Fotografía publicada en Llamazares Martín, Vicente. *Quito*. Barcelona (España): Agencia Española de Cooperación Internacional. Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.



Fig. 59: Anónimo. *Huída a Egipto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Cuenca, Museo de las Conceptas.



Fig. 60: Anónimo. *San José de la Huída a Egipto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Cuenca, Museo de las Conceptas. Fig. 61: Anónimo. *Virgen María con el Niño Jesús de la Huída a Egipto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Cuenca, Museo de las Conceptas.

A falta de documentación al respecto, cabe la posibilidad de que las hermanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Cuenca (Ecuador) también rezasen las Jornadas y que para ello se sirvieran de uno de los grupos expuestos en el Museo de las Conceptas como Huída a Egipto [fig. 59]. En 1986, cuando abrió el Museo de las Conceptas, las religiosas se vieron despojadas de gran parte de su patrimonio artístico y devocional, que pasó a ser exhibido en el museo. Este hecho hizo que se perdieran las prácticas piadosas en torno a las imágenes expuestas, al primar la conservación del patrimonio material frente al inmaterial. Las prácticas devocionales no se documentaron y, por lo tanto, aunque solo hayan pasado treinta años, este hecho hoy hace que se desconozcan los usos y funciones culturales de estas imágenes. Pese a todo lo antedicho, tomando las propias imágenes como documento, su aspecto formal así como su monumentalidad frente al resto de figuras del Belén, nos lleva a pensar que, lejos de formar parte del Nacimiento como Huída a Egipto, nos encontramos ante un grupo que fue creado para el rezo de las Jornadas, al que se le ha incorporado una imagen del Niño Jesús para su exposición, al ser reinterpretado [fig. 60 y 61].

I.III.8. La expectación del parto de Nuestra Señora y sus imágenes

Hasta el siglo VII la Iglesia hispana sólo celebraba una festividad mariana, que, de alguna manera, abarcaba todas las demás. Se trataba de la *Festivitas Sanctae Mariae*, es decir, la maternidad divina o fiesta de Santa María, muy unida a la Navidad y con un acento muy especial el día primero del año y cuya relevancia queda atestiguada en los antiguos calendarios mozárabes. En el año 656, el X Concilio de Toledo (España) emitió un decreto para dar mayor solemnidad a esta fiesta, fijando su celebración el día octavo antes de la Natividad del Señor, es decir, el dieciocho de diciembre. Con este decreto se dio carta de ciudadanía a una festividad que ya se celebraba en otras iglesias europeas, y también hispanas, quedando así instituida la fiesta de la Expectación del Parto de Nuestra Señora. Esta festividad corresponde a la primitiva fiesta de la Anunciación que se celebraba en Adviento, siendo trasladada siglos después al veinticinco de marzo, si bien, en España aún se sigue celebrando como fiesta mariana²⁶⁴.

²⁶⁴ ARBETETA MIRA (1996): 38-40; ARBETETA MIRA (2006): 57 y 58; FERNÁNDEZ GRACIA (2007A): 11; GONZÁLEZ GÓMEZ (2002): 60 y 61; NOGALES MÁRQUEZ (2009): 545-562; SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2000B): 9-17 y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2005): 21-28.

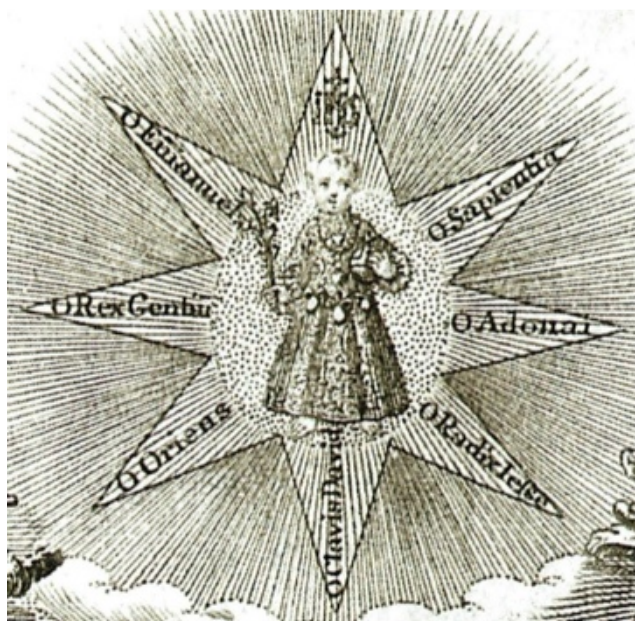


Fig. 62: Familia Klauber. *Expectación del parto de la Virgen María*. S. XVIII. Grabado. Fig. 63: Familia Klauber. *Expectación del parto de la Virgen María (detalle)*. S. XVIII. Grabado.

Por lo tanto, el dieciocho de diciembre se celebra la fiesta de la Expectación del Parto de Nuestra Señora o espera del divino alumbramiento, en su advocación de *Nuestra Señora de la Expectación*, también conocida como *Nuestra Señora de la Esperanza* o *Virgen de la O*, en referencia a la letra inicial de las siete Antífonas Mayores del Breviario, que se cantan con el *Magnificat*, o Cántico de la Virgen María, del Oficio de Vísperas desde el día diecisiete hasta el veintitrés de diciembre²⁶⁵ [fig. 62 y 63]. Estas Antífonas fueron compuestas hacia los siglos VII-VIII, siendo un magnífico compendio de la cristología más antigua de la Iglesia y, a la vez, un resumen de los deseos de salvación de toda la humanidad, tanto del Israel del Antiguo Testamento como de la Iglesia del Nuevo Testamento. Constituyen siete breves oraciones, tomadas del Antiguo Testamento, pero entendido con la plenitud del Nuevo Testamento, dirigidas a Cristo Jesús, que expresan las diferentes cualidades del Mesías (*Oh*) y las diversas necesidades del linaje humano, cantadas urgiendo la venida del Salvador (*ven*)²⁶⁶.

²⁶⁵ PASCHER (1965): 393-395.

²⁶⁶ Primera antífona: "O Sapientia. ¡Oh, Sabiduría que brotaste de los labios del Altísimo abarcando del uno al otro confín y ordenando todo con firmeza y suavidad, ven y muéstranos el camino de la salvación!". Tomada del Eclo 24,5: "Yo salí de la boca del Altísimo, engendrada primero que existiese ninguna criatura".

Segunda antífona: "O Adonai. ¡Oh, Adonai pastor de la casa de Israel, que te apareciste a Moisés en la zarza ardiente y en el Sinaí le diste tu ley, ven a liberarnos con el poder de tu brazo!". Tomada de Dt 32, 12: "El Señor fue su único caudillo, y no había con él ningún dios extranjero".

Tercera antífona: "O Radix. ¡Oh, Renuevo del tronco de Jesé, que te alzas como un signo para los pueblos ante quien los reyes enmudecen y cuyo auxilio imploran las naciones, ven a liberarnos, no tardes más!".

A partir del siglo XVII, esta devoción se extendería, especialmente, entre las mujeres que tenían dificultad para quedarse embarazadas, así como para el consuelo y apoyo espiritual durante el embarazo y el parto²⁶⁷, puesto que, como Pedro de Ribadeneyra señalaba al hablar de esta fiesta en el *Flos Sanctorum*, la Virgen “no temía los dolores, ni el mal suceso, ni las otras miserias, que las otras mujeres preñadas tienen en sus partos”²⁶⁸. En el ámbito cortesano, el culto a la Virgen de la Expectación, como devoción femenina, fue promovido por el fraile trinitario Simón de Rojas (1552-1624), relacionándose tanto con los partos felices de la reina como con los de las otras mujeres de su entorno²⁶⁹.

A pesar de que algunas prácticas piadosas hoy hayan podido perderse²⁷⁰, la interpretación de la Antífona sigue teniendo especial relieve en todos los monasterios, siendo entonada por la abadesa, seguida de la vicaria, la consejera y el resto del discretorio por orden de primacía y antigüedad en la profesión de los votos²⁷¹. En

Tomada de Is 11, 10: “En aquel día el renuevo de la raíz de Jesé, que está puesto como señal para los pueblos será invocado de las naciones, y su morada será gloriosa”.

Cuarta antífona: “O Clavis. ¡Oh, Llave de David y cetro la casa de Israel, que abres y nadie puede cerrar, cierras y nadie puede abrir, ven y libera a los cautivos que viven en tinieblas y en sombra muerte!”.

Tomada de Is 22, 22: “Y pondré sobre sus hombros la llave de la casa de David; y abrirá, y no habrá quien pueda cerrar; y cerrará, y no habrá quien pueda abrir” y Gen 49, 10: “No faltará de Judá el cetro, ni de entre sus pies el báculo, hasta que venga aquel a quien pertenecen y a quien obedecerán los pueblos”.

Quinta antífona: “O Oriens. ¡Oh, Sol que naces de los alto, resplandor de la luz eterna, sol de justicia, ven ahora a iluminar a los que viven en tinieblas y en sombra de muerte!”. Tomada de Zac 6, 12: “Al cual hablarás de esta manera: Esto es lo que dice el Señor de los ejércitos: He aquí el varón cuyo nombre es Germen, y él brotará de sí mismo, y edificará un templo al Señor” y Lc 1, 78: “Por las entrañas misericordiosas de nuestro Dios, en las que nos visitará naciendo de lo alto”.

Sexta antífona: “O Rex. ¡Oh, Rey de las naciones y deseado de los pueblos, piedra angular de la Iglesia, que haces de los dos pueblos unos solo, ven y salva al hombre que formaste de barro de la tierra!”.

Tomada de Jer 10, 7: “¿Quién no te temerá a ti, oh rey de las naciones?, porque tuya es la gloria: entre todos los sabios de las naciones y en todos los reinos no hay ninguno semejante a ti”.

Séptima antífona: “O Emmanuel. “¡Oh, Emmanuel, rey y legislador nuestro, esperanza de las naciones y salvador de los pueblos, ven a salvarnos Señor Dios nuestro!”. Tomada de Is 7, 14: “Por lo tanto, el mismo Señor os dará la señal. Aquí la tenéis: La virgen encinta dará a luz un hijo, al cual llamará ella Emmanuel”.

²⁶⁷ DE CARLOS VARONA (2008): 83-99 y NOGALES MÁRQUEZ (2009): 545-562.

²⁶⁸ DE RIBADENEYRA (1616): 875-877.

²⁶⁹ Acerca de Simón de Rojas y la Virgen de la Expectación, véase DE CARLOS VARONA (2008): 83-99.

²⁷⁰ En las clausuras femeninas españolas, Arbeteta Mira afirma que el dieciocho de diciembre se solía procesionar una O grande, adornada como si fuera un estandarte, en ocasiones realizada con flores, que cantando letras propias, como los primeros villancicos, se procesionaba hasta el coro, donde era costumbre que se extendiera una hermosa y gran alfombra [ARBETETA MIRA (1996B): 39; ARBETETA MIRA (2002): 21 y 22 y ARBETETA MIRA (2007): 154-156]. Al presentar estas noticias, la autora no aporta los documentos en los que se basa para realizar tales afirmaciones, ni tampoco las data ni localiza, por lo que no podemos afirmar hasta qué punto era habitual este tipo de procesiones, ni tampoco desde cuándo.

²⁷¹ ARBETETA MIRA (2007): 154-156 y 159.

algunos monasterios, este día, al salir de Vísperas, se efectuaba un pequeño obsequio a la comunidad, aparentemente insignificante pero siempre valioso en la clausura²⁷².

En muchos monasterios españoles se contaba para esta festividad con una imagen grávida de la Virgen María bajo la advocación de *Virgen de la Expectación*, *Esperanza* o *de la O*, en cuyo vientre, como portadora de la divinidad, aparecía grabado un disco solar o el Niño Jesús envuelto en luz, como alegoría de la luz que ha de iluminar al mundo, o presentaba una cavidad, a modo de ostensorio, en la que se disponía el Niño Jesús²⁷³, como sucedía en el Convento de San Ildefonso de Madrid (España) donde las trinitarias descalzas, hasta los años setenta del siglo XX, cantaban las vísperas y la antífona de la O ante la imagen de la *Virgen de la O*²⁷⁴. En otras clausuras, como el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (España)²⁷⁵, además de cantar las antífonas de la O, unidas al rezo del Magníficat de las vísperas, se procesionaba, con cruz y ciriales, cantando himnos a la Virgen, hasta la capilla de *Nuestra Señora de la Esperanza*. En el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid (España)²⁷⁶ existió una capilla de la Expectación del parto, hoy perdida, ubicada en el claustro alto, en cuyo tabernáculo se encontraba la talla de la Virgen mirando su vientre, en cuyo centro había un óvalo grande de rayos rodeado por seis ángeles que portaban varios instrumentos de plata. En el nicho del tabernáculo reposaba un Niño Jesús de marfil. Esta imagen se sacaba a la iglesia y se colocaba en el altar mayor, adornado profusamente e iluminado por doce velas encendidas desde la mañana hasta que culminaba la misa mayor, durante los días comprendidos entre el dieciocho y el veinticuatro de diciembre. En el tiempo de la octava de su festividad se podía realizar un septenario, para el que se seguía el impreso del *Solemne septenario que en veneración obsequiosa consagra a Nuestra Señora de la Esperanza en su hermosa y santa imagen su devota hermandad*²⁷⁷, que dispone de una meditación diaria de acuerdo con las siete

²⁷² ARBETETA MIRA (2007): 154.

²⁷³ CRESPO HELLÍN (1992): 39-45 y GONZÁLEZ GÓMEZ (2002): 60. Según algunas corrientes historiográficas, durante el Concilio de Trento se intentó suprimir la imagen de la Virgen embarazada, con el fin de evitar herejías como la docetista, que negaba al Cristo verdaderamente humano y otras representaciones que ponían en el seno de la Virgen a la Santísima Trinidad, figuración controvertida, puesto que María es la Madre de Jesús, pero no de las otras Personas de la Trinidad. NOGALES MÁRQUEZ (2009): 545-562.

²⁷⁴ Anónimo madrileño. *Virgen de la O*. Siglo XVIII. Madera policromada, 72 x 33 x 24 cm. Madrid (España), Convento de San Ildefonso. ARBETETA MIRA (1996B): 39; PORTELA SANDOVAL (2007): 170-173 y TORRES (1996): 96.

²⁷⁵ ARBETETA (1996): 39 y 40 y GARCÍA y SÁNCHEZ (1998): 20-26.

²⁷⁶ GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26.

²⁷⁷ *Solemne septenario que en veneración obsequiosa consagra a Nuestra Señora de la Esperanza en su hermosa y santa imagen su devota hermandad*. Valencia (España): 1719.

oes o afectos establecidas en las vísperas de los siete días anteriores al nacimiento de Jesús.

El caso quiteño es especialmente interesante en cuanto a este momento del ciclo navideño se refiere, puesto que frente a la Virgen de la Esperanza tuvo más desarrollo la devoción hacia el *Niño de la O*. Además, como veremos, ha habido cierta confusión a la hora de identificar las imágenes que responden a dicha iconografía mariana.

A finales del siglo XVI la fiesta de la Expectación de Nuestra Señora se celebraba en Quito (Ecuador), aunque no era una fiesta de obligación. En el Sínodo de Quito de 1594, celebrado siendo Obispo fray Luis López de Solís (1534-1606), se trataron, en su capítulo trece, las fiestas que habían de guardar los españoles, además de las que se ordenaron en el Concilio Provincial de 1583. La fiesta de la Expectación no se pone de obligación, aunque a quien quisiese guardarla, por devoción, se le concedían cuarenta días de perdón²⁷⁸. La *Descripción y relación del Estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito...*, fechada el veinticuatro de marzo de 1650, recoge que la Catedral tenía un jubileo perpetuo para el día de la Expectación en la Capilla de Nuestra Señora de Copacabana: “Otro jubileo a la Capilla de Nuestra Señora de Copacabana, para el día de la Espectación, que es cuando se celebra su fiesta, concedido por la Santidad de Urbano VIII, la cual fiesta se hace comenzando el novenario de las misas de aguinaldo hasta la víspera de Navidad, sacando de su Capilla esta milagrosa imagen, teniéndola en público en la mayor, aquellos días, conforme a la memoria que dejó el canónigo García de Valencia, fundador de ella, con quinientos cincuenta pesos de a ocho reales de renta a sus parientes, por capellanes”²⁷⁹. De esta descripción, se desprende que para la celebración de la Expectación no existía una imagen específica, sino que la devoción se dirigía hacia la de Nuestra Señora de Copacabana, fijando la atención en un culto, en auge, como fue el de Copacabana²⁸⁰, aunque fuera una imagen de La Candelaria. Este hecho, parece sugerir que, en la Real Audiencia de Quito, el culto a la Virgen de la O no tuvo la necesidad de fijarse o concretarse en esculturas o pinturas específicas, sino que fue algo flexible, en cuanto a la imagen a la que se proyectó el culto. A esta hipótesis contribuye el hecho de que contamos con muy pocas imágenes quiteñas que, en realidad, fueran concebidas como Virgen de la Expectación, pese a que fue una devoción presente en el Virreinato del

²⁷⁸ CAMPO DEL POZO y CARMONA MORENO (1996): 77.

²⁷⁹ Recogido en JIMÉNEZ DE LA ESPADA (1965): 20.

²⁸⁰ Véase SEBASTIÁN LÓPEZ (2007): 161.

Perú desde el siglo XVI. El pintor italiano Bernardo Bitti, activo en Perú entre 1548 y 1610, pintó hacia 1575-1576 un lienzo de *Nuestra Señora de la O* para la Iglesia de San Pedro y San Pablo de Lima (Perú), que es considerado como la primera imagen, con este tema, realizada en América²⁸¹. Pero, en realidad, no fue una imagen devocional, sino que formó parte de una serie iconográfica sobre temas marianos, obra de Bitti, entre los que se encontraban los lienzos de *Nuestra Señora de la Candelaria* y *La coronación de la Virgen*.

Bajo esta advocación Escudero Albornoz ha identificado una talla de la Virgen María del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador)²⁸², que hoy hace las veces de Virgen María de un Misterio que las concepcionistas tienen en su Sala Capitular. Sin embargo, la imagen, que presenta a la Virgen María sentada en un trono de alto respaldo, no muestra signo alguno de embarazo [fig. 64 y 65].



Fig. 64 y 65: Escuela española. *Virgen de la Esperanza*. S. XVII. Madera y tela encolada policromadas, 67 x 42 x 40 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala Capitular.

A pesar de ello, su mirada baja y la posición de sus manos, nos llevan a pensar que la Virgen María, en origen, pudo ser representada leyendo un libro, con los títulos

²⁸¹ STREHLKE (2006): 416 y STREHLKE (2007): 422.

²⁸² ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 134 y 135; VARGAS (2005): 188; VARIOS (1951): lámina XLIX y VARIOS (1976): 59 y 61.

mesiánicos, por lo que respondería a la idea de Virgen de la Esperanza, teniendo en cuenta que ya habría recibido la Anunciación, momento en el que, por medio del Espíritu Santo, concibe en su vientre la encarnación del Verbo en la persona de Jesucristo. Por lo expuesto, no podemos compartir la identificación dual que hace Escudero Albornoz, quien identifica la Virgen de la Esperanza como Nuestra Señora de la Visitación, siendo dos momentos claramente diferentes en la vida de la Virgen María. En este sentido, el estudio del ciclo navideño demuestra el cuidado en los detalles y la especificidad concreta y diferenciadora de los diversos momentos. No se mezclan los episodios y, por lo tanto, esto podría ser una indicación de que nosotros, como historiadores del arte, tampoco deberíamos mezclar las iconografías. Por otro lado, esta imagen ya había sido identificada por el Padre Vargas como *Nuestra Señora de la Visitación*, adjudicando su autoría a Diego de Robles, quien en su testamento afirmó que se comprometía a costear la dote de una de sus hijas para monja concepcionista con imágenes²⁸³. Esta autoría la mantiene Valiñas López, así como la identificación de la imagen como *Virgen de la Visitación*, aunque su iconografía primigenia sería otra, derivada del ademán de sus manos, que sujetarían a un Niño Jesús hoy desaparecido²⁸⁴.

Como *Virgen de la Esperanza*²⁸⁵ Escudero Albornoz también identifica la imagen del Museo del Banco del Pichincha en la que se muestra a la Virgen María en pie, pero sin signos visibles, o alegóricos, de su embarazo [fig. 66]. A esta iconografía si responde la *Virgen de la Esperanza*²⁸⁶, de origen sevillano, del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador, que también muestra a la Virgen María en pie, con su vientre, en este caso, claramente abultado [fig. 67].

El desconocimiento por parte de la historiografía artística quiteña acerca de esta iconografía, ha llevado a presentar incluso como *Virgen de la Esperanza*²⁸⁷ una talla quiteña, perteneciente a una colección privada ecuatoriana, que tiene en sus brazos al

²⁸³ VARGAS (1972): 194 y VARGAS (2005): 188.

²⁸⁴ Valiñas López sospecha que esta imagen pudo formar parte de un montaje navideño efímero, un altar de cultos previo a la definitiva configuración del belén. El autor apoya esta hipótesis “sobre el hecho de la conservación en el convento de un curioso trío de Reyes Magos, integrado hoy en el conjunto permanente del nacimiento, que data de la misma época y presenta una escala tan sólo algo menor que la de esta Virgen. Su trabajo es bastante más basto, pero los paralelismos en las actitudes y la policromía, que es la original, son palmarios. Juntos pudieron conformar una hermosa Epifanía que adornase la iglesia o el coro durante la fiesta y su octava” [VALIÑAS LÓPEZ (2013): 389-422]. Pese a su exposición, al menos por el momento, no hay dato documental alguno que así lo avale.

²⁸⁵ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 146 y 147.

²⁸⁶ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 156; ESCUDERO ALBORNOZ (2009): 314 y 315 y VARIOS (2001): 15. Valiñas López vincula su autoría al escultor Diego de Robles. VALIÑAS LÓPEZ (2013): 389-422.

²⁸⁷ Anónimo quiteño. *Virgen de la Esperanza*. Madera policromada, 71 x 27 x 17 cm. Ecuador, Colección particular. ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 73, 268 y 269.

Niño Jesús, y que, por lo tanto, ya no está expectante del divino alumbramiento. Para mayor confusión, Escudero Albornoz señala que la Virgen de la O, recibe esta denominación en base a la O de la quinta antífona, *Oriens*, cuando, como hemos expuesto, se refiere a la invocación *Oh*, en latín *O*, que precede a las siete antífonas²⁸⁸.



Fig. 66: Anónimo. *Virgen de la Esperanza*. Madera policromada, 62 x 25 x 20 cm. Quito, Museo del Banco del Pichincha. Fig. 67: Anónimo sevillano. *Virgen de la Esperanza*. S. XVII. Madera policromada, 126 x 45 x 56 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador.

Mientras que en España se rendía culto a *Nuestra Señora de la Esperanza*, el protagonista de esta festividad en los conventos franciscanos de la Real Audiencia de Quito era el Niño Jesús, conocido como *Niño de la O*. Aunque en un primer momento, con el conocimiento de la celebración española, la existencia del *Niño de la O* nos pudo resultar sorprendente, si nos atenemos a las Antífonas, éstas se refieren al Niño Jesús y no a la Virgen María, por lo que no debe extrañar que la imagen que presidiera esta celebración fuera la del niño, aunque éste aún no hubiera nacido. A pesar de la numerosa bibliografía española que aborda el estudio de las imágenes del Niño Jesús en

²⁸⁸ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 268.

las clausuras femeninas, ésta no recoge absolutamente nada acerca del *Niño de la O*, y eso que no es ésta una tradición exclusiva de Ecuador, sino que, tras haberla documentado en los territorios de la antigua Real Audiencia, el contacto con varias comunidades franciscanas españolas nos ha permitido constatar que esta tradición e imágenes también existieron en España. Así, en el Convento del Corpus Christi de Zamora (España) las clarisas cuentan con un *Niño de la O*, en forma de báculo. También las clarisas del Monasterio de Santa María del Valle de Zafra (España) cantaron las Antífonas ante el *Niño de la O*²⁸⁹, una imagen hoy en desuso y que se expone en su museo, consistente en una O formada con flores de talco en la que se inserta una imagen del Niño Jesús, una obra decimonónica de origen catalán [fig. 68]. En el Museo del Monasterio de la Concepción de Granada (España) se muestra el *Niño de la O*, ante el que antaño las franciscanas de la Tercera Orden Regular entonaban las Antífonas Mayores y que concebido a modo de ostensorio o relicario de pie, muestra en su viril la imagen del Niño Jesús, una talla perteneciente a la segunda mitad del siglo XX. Las hermanas clarisas del Monasterio de Santa Isabel la Real de Granada (España) también cuentan con un *Niño de la O*, una imagen del Niño Jesús, de pequeñas dimensiones, que cruza las manos sobre su pecho, enmarcado por un círculo con decoración barroca, que simula el vientre materno. La comunidad, el dieciocho de diciembre, adorna y da culto a la imagen, hasta la víspera del día de Navidad²⁹⁰.



Fig. 68 y 69: Anónimo. *Niño de la O*. S. XIX. Madera, alambre, telas, papel e hilos metálicos. Zafra, Museo Santa Clara.

²⁸⁹ www.museozafra.es, pieza del mes de enero de 2013.

²⁹⁰ MARTÍNEZ MEDINA (1989): 63. Martínez Medina cataloga la imagen como una variante del Niño Jesús de Gloria, adscripción que no compartimos.

A pesar de que no tenemos constancia documental acerca de la antigüedad de este tipo de representaciones en la Real Audiencia de Quito, como tampoco de su culto, la datación de ciertas obras que responden a esta iconografía y culto sugiere que pudo existir ya en época virreinal. Entre ellas se encuentra el *Niño de la O* del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), una obra dieciochesca que adopta la forma de báculo, en el que se inserta la imagen del Niño Jesús [fig. 70 y 71].



Fig. 70 y 71: Anónimo. *Niño de la O*. S. XVIII. Plata y madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara.



Fig. 72 y 73: Anónimo. *Niño de la O*. S. XVIII. Plata y madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara.

Este objeto devocional, aún inédito, es un cayado de plata barroco, con alma de madera, que se remata en una circunferencia, también de plata, labrada con motivos

vegetales, rodeada por ocho estrellas de ocho puntas, en cuyo centro se dispone una imagen quiteña del Niño Jesús, en madera tallada y policromada. En el reverso la decoración floral ha perdido protagonismo a favor de una ráfaga continua que se adapta a la forma circular de este sol. La disposición de la ráfaga en el reverso de la imagen, hace que pensemos que la talla del Niño Jesús se ha colocado de modo inverso. Esta obra aún se mantiene en uso [fig. 72 y 73].

En la Iglesia de Nuestra Señora de la Natividad de Pangil (Filipinas) se venera la imagen del *Santo Niño de la O* (S. XVIII), en una estructura similar a la del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), lo que constituye un ejemplo más de la circulación de modelos devocionales en los territorios de la Monarquía Hispánica [fig. 74 y 75].



Fig. 74 y 75: Anónimo. *Santo Niño de la O*. S. XVIII. Plata y madera tallada y policromada. Pangil, Iglesia de Nuestra Señora de la Natividad.

En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) para el canto de las Antífonas²⁹¹ también se cuenta con una imagen del *Niño de la O*. La obra es una labor conventual que debe datarse en la segunda mitad del siglo XX, en la que se imita una custodia de pie en cuyo viril aparece dispuesto el Niño Jesús [fig. 76 y 77].



Fig. 76 y 77: Trabajo conventual. *Niño de la O*. S. XX. Elementos diversos. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Nos encontramos ante una labor conventual, para cuya realización, como es habitual en estos trabajos, se procedió a la reutilización de diversos elementos. Para ello, se tomó un candelabro metálico dorado como pie de la custodia. El viril, que en realidad es una tapa de plástico transparente, aparece rematado por una cruz, también de plástico, y rodeado por una circunferencia de tela granate con seis flores de lis de plástico, todo ello, como en los modelos barrocos, rodeado de una alternancia de rayos rectos y flameados, con apliques plásticos de estrellas e imitación de sobrepuestos de claveques engastados. En el viril se muestra el Niño Jesús, una pequeña imagen de factura moderna realizada en escayola, a la que se han sobrepuesto unas gasas y puntillas a las que se han cosido varias perlas falsas. En la parte trasera del receptáculo que acoge la

²⁹¹ En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) el canto de las Antífonas Mayores tiene lugar en su coro alto, para lo que se tocan las campanas, cantando después villancicos del tiempo de expectación y antes del Magnificat se canta la Antífona, colocando el *Niño de la O* en un altar alegórico a la O de cada día, realizado por la hermana de coro. El primer día, el diecisiete de diciembre, la abadesa agasaja a la comunidad de hermanas concepcionistas franciscanas con caramelos.

imagen del Niño Dios, se ha dispuesto una estrella de diez picos, realizada en chapa, en la que alternan los rayos de mayor longitud con los de menor.

En el resto de monasterios franciscanos de los antiguos territorios de la Real Audiencia de Quito (Ecuador) también existe esta práctica, como sucede en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de San Juan de Pasto (Colombia), cuya comunidad también cuenta con un *Niño de la O*, aunque, según nos informó su abadesa, la imagen empleada en la actualidad es de factura reciente.

Estas imágenes no fueron exclusivas de los monasterios femeninos, sino que los masculinos también contaron con ellas, como prueba el *Niño de la O* del Convento Máximo de San Francisco de Quito (Ecuador), procedente de la Capilla de Cantuña. Se trata de un óvalo de plata [fig. 78], al que con posterioridad a 1976 se ha acoplado otra ráfaga de plata que desvirtúa su forma de O [fig. 79]. En su interior se muestra la imagen triunfante y victoriosa del Niño Jesús resucitado, aunque ha sido interpretado como un Buen Pastor²⁹², cuyas fuentes grabadas abordaremos en el tercer capítulo de esta tesis.



Fig. 78: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Niño de la O* (estado en 1976). S. XVIII. Madera tallada y policromada y óvalo de plata martillada, 10 cm. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Capilla de Cantuña. Fig. 79: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Niño de la O*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y óvalo de plata martillada, 10 cm. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Capilla de Cantuña.

²⁹² MORENO PROAÑO (1976): 38.

A través de esta investigación damos a conocer la existencia de la imagen del *Niño de la O*, que no se conocía en España pese a su presencia en sus clausuras femeninas, lo que merecerá mayor estudio en el futuro. Además se han logrado aclarar diferencias entre la Real Audiencia y la metrópoli, así como el uso de las imágenes en esta práctica devocional.

I.IV. Navidad

El inicio simbólico de la Navidad tenía lugar al principio de la vigilia del día de Navidad, cuando todos los altares, que habían estado tapados con colgaduras moradas durante el Adviento, quedaban descubiertos²⁹³. Al igual que sucedía en el Adviento, son muy numerosas las tradiciones conventuales propias de este tiempo, algunas de ellas únicamente vividas intramuros por la comunidad y otras, las menos, compartidas con el siglo, aunque con gran poso entre la ciudadanía. Si bien es cierto que, de modo indirecto, en algunas de las primeras, también intervenía la sociedad secular quiteña, al donar elementos que, como veremos, eran empleados por las religiosas en sus prácticas piadosas, algunos de los cuales retornarían de nuevo al mundo exterior.

I.IV.1. Nochebuena: Árbol de Navidad, Posadas, Loas, Procesión del Niño Jesús, Calenda y Misa del gallo

El veinticuatro de diciembre, en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) la jornada comenzaba con una de las actividades propias de este día, como era armar el Árbol de Navidad. Para el cristianismo, era símbolo de la vida eterna prometida por Dios, además de ser verde, color de la esperanza, y, por tanto, prueba de la esperanza firme en Dios, como homenaje a Cristo, luz del mundo y fuente de la vida eterna²⁹⁴. No hemos podido documentar esta tradición, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en ningún otro monasterio de los territorios de la Real Audiencia de Quito, ni

²⁹³ GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26.

²⁹⁴ Conviene recordar que el origen del Árbol de Navidad responde al deseo de meter la naturaleza en casa, con el objeto de regenerarla. Este árbol suele ser de hoja perenne, generalmente un pino o abeto. Para los antiguos egipcios era un símbolo de la vida eterna, creencia que se mantuvo en muchos lugares europeos, desde época precristiana. En este momento, se extendió la costumbre de iluminar en invierno los árboles y cargarlos de frutos y regalos, con el deseo de asegurar un próximo y fecundo reverdecimiento de la naturaleza. El Árbol de Navidad actual descendería de ese árbol de luz, del alemán *Lichtbaum*, que incorporó a esa primitiva costumbre rasgos de raíz cristiana. Desde época medieval, el veinticuatro de diciembre se celebraba en tierras alemanas la fiesta de Adán y Eva, en la que se colocaba un árbol al que en un principio se colgaron manzanas, en recuerdo del árbol del Paraíso, después obleas, signo de la hostia y, por tanto, de la redención de los cristianos, y finalmente dulces, estrellas y velas. Véase MENJÓN RUIZ (1998): 49-51 y VARIOS (1948): 121-128.

tampoco de la metrópoli, puesto que a España, la “exótica costumbre del Arbol de Noel”, no llegó hasta el XIX²⁹⁵. Por lo tanto, su llegada a Quito habría que vincularla a los germanos venidos a la Real Audiencia, donde si tenemos noticias de su popularización desde el siglo XVI²⁹⁶. Si esto es así, estaríamos ante un ejemplo más de como algunos desarrollos religiosos y artísticos de Hispanoamérica no llegaron desde España, sino de otras partes de Europa, ya que, a veces, los misioneros venían de otros países europeos, lo que da lugar a que se encuentren estas diferencias entre los territorios americanos y la metrópoli. Según se recoge en la vida de la Madre Mariana de Jesús Torres (1563-1635), las concepcionistas franciscanas tenían por costumbre, para juego y santo entretenimiento de sus religiosas, armar el Árbol de Navidad, siendo una actividad reservada a la abadesa. Desconocemos la estructura del mismo, ya que las noticias al respecto son muy parcas, salvo que para su montaje se empleaban dulces y frutas, regalo de las señoras principales de la ciudad. Este árbol, al menos el veinticuatro de diciembre de 1634, se coronaba con un cuadro del Nacimiento: “En lo alto del árbol había puesto un cuadro del nacimiento y al pie del cuadro este letrero: “¡Viva Jesús Niño y sus Religiosas de la Inmaculada Concepción de la ciudad de Quito!”²⁹⁷.

En el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), la mañana de la Calenda, las carmelitas descalzas lanzaban una ruedita de fuegos artificiales, que compraban las religiosas que estaban al cuidado del Belén. Para ello, estas hermanas hacían una derrama, que en 1795 fue de cuatro reales y el gasto de ella un peso²⁹⁸.

El veinticuatro de diciembre tenía lugar la celebración de las Posadas. Como ya se ha indicado, las Posadas se han confundido, a menudo, con las Jornadas y es

²⁹⁵ Esta costumbre fue adoptada, a finales del siglo XIX, por las clases aristocráticas españolas, al sustituir en sus salones los Nacimientos por esta costumbre foránea, lo que hizo que, en la temprana fecha de 1905, se afirmase que “para ver lo clásico en este género sería preciso penetrar en los conventos” y llegados a 1925, los Nacimientos no estaban ya de moda y las casas de la alta sociedad en que se mantenía eran raras. FERNÁNDEZ BREMÓN (1876): 378 y 379 y MASCARILLA (1925): 68-70.

²⁹⁶ Las primeras referencias al Árbol de Navidad son alsacianas, encontrándose en documentos fechados en 1557 y 1561. En la *Memorabilia quaedam Argentorati observata* de 1604 ya se cita la costumbre existente en Estrasburgo de celebrar la Navidad con un árbol que sostenía luces encendidas. En 1642 el teólogo protestante Dannhauer publicó el libro *Leche catequística* en el que se afirma que se levantaban en las casas “arbolillos de pino y en ellos se fijan luces, juguetes y golosinas. Los chiquillos, después, se lanzan sobre él y lo saquean. No sé de donde procede tal costumbre, pero creo que sería mucho mejor encaminar los niños hacia el árbol espiritual de Nuestro Señor Jesucristo”, lo que da idea de lo arraigada que estaba la celebración. MENJÓN RUIZ (1998): 49-51 y VARIOS (1948): 121-128.

²⁹⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 136 y 137.

²⁹⁸ AHNQ. Sección Religiosos. Año 1795-II-25. *Recurso de fuerza interpuesto por el D.r D.n Pedro Josef Mesia Dean de esta Santa Yg.a Catedral, y Provisor Capitular de este Obispado, de la que le hace el V. Cav.o Ecco en formarle sumaria por haber entrado al Monasterio de Carmelitas la S. aPresid.ta con su licen. A.*

importante aclarar que su celebración hace referencia, únicamente, a la búsqueda, por parte de la Virgen María y san José, de posada en Belén: “y sucedió que, hallándose en allí, le llegó la hora del parto. Y dio a luz a su hijo primogénito, y envolviólo en pañales, y lo reclinó en un pesebre, porque en el mesón no había lugar para ellos” (Lc 2, 6 y 7). Esta confusión en la historiografía actual, puede venir derivada de la asociación de las Posadas con la *Antigua Novena para Posadas* mexicana, también conocida como *Posaditas*²⁹⁹. Esta *Novena para Posadas*, es, como su nombre indica, una novena, que, en realidad, vendría a ser una especie de *Jornadas*, ya que en ella aparecen los nueve tramos de camino, con su acto de contrición y oración diaria, a las que se añade la petición de posada, las *Posadas*, y, por lo tanto, resultado de la unificación de ambas tradiciones, lo que sólo sucede en México³⁰⁰.

Siguiendo el relato de la *Mística Ciudad de Dios* de sor María de Jesús de Ágreda³⁰¹, para esta petición de posada se recorría las celdas de las hermanas con las imágenes de la Virgen María y san José, ataviadas con sombreros de peregrinos o caminantes³⁰². En esta escenificación, los Santos Esposos podían ir acompañados por las imágenes de los arcángeles san Miguel y san Gabriel³⁰³. De nuevo, sor María de

²⁹⁹ Arbeteta Mira afirma, erróneamente, que las Posadas en España se celebraban en algún lugar puntual y, además, por influencia mejicana. Como veremos, esto no se ajusta a la realidad. ARBETETA MIRA (2006): 58.

³⁰⁰ A esta confusión historiográfica, también ha contribuido la presencia de hermanas mexicanas en algunos claustros españoles, quienes implantaron la celebración de la *Antigua Novena para Posadas*. Consta que fue introducida en el Segundo Monasterio de la Visitación o Salesas Nuevas de Madrid (España) por religiosas mexicanas en tiempos de la Revolución Mexicana. Sin seguir la novena, los dos o tres últimos domingos de Adviento, durante el recreo de la noche, se realizaba una procesión claustral con las imágenes de San José y la Virgen María sobre una caballería, con parada en tres lugares o capillas. La Comunidad comenzaba la celebración con el canto de la letanía de la Virgen, a lo que seguía un poema dramatizado para dar y pedir posada. Posada que les era concedida en el Coro, donde de rodillas, se rezaban nueve avemarías, en reverencia de los nueve meses que la Virgen María trajo al Divino Verbo en sus entrañas, cantando después de cada avemaría: “¡Oh, Peregrina agraciada / Oh Bellísima María! / Yo te ofrezco el alma mía / para que tengas posada”. [ARBETETA MIRA (1996B): 36 y 37 y 60-62 y ARBETETA MIRA (2000): 148]. Tenemos noticias de que desde el año 2008, en el Convento de Nuestra Señora de las Maravillas de A Coruña (España), las capuchinas también celebran estas Posadas, implantadas por las religiosas mejicanas existentes en el convento. Siguiendo la estructura de novena, desde el dieciséis al veinticuatro de diciembre, escenifican, dentro del coro, la petición de posada, con los cantos de dar y pedir posada, para lo que las monjas que se hallan dentro del mismo hacen el papel de mesoneros, mientras que otras, desde fuera, llevan las imágenes de la Virgen María y San José [LÓPEZ PICHER (2009): 159-174].

³⁰¹ SOR MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA (1992): 550 (Segunda parte. Libro IV. Cap. 9).

³⁰² ARBETETA MIRA (2002): 21.

³⁰³ Así sucedía, al menos en el siglo XX, en el extinto Convento de capuchinas de Tudela (España), donde se celebraban las Posadas con las imágenes de la Virgen María en la mula y San José, acompañados de san Gabriel y san Miguel. Estos personajes cobraban vida el veintiuno de diciembre, cuando a primera hora de la mañana ya se encontraban convenientemente adornados en un altar del claustro alto, donde permanecían hasta el veinticuatro por la noche, siendo motivo de muchas devociones y requiebros por parte de las Capuchinas. La noche de Navidad, a eso de las once se organizaba una procesión, en la que la Madre Abadesa tomaba a la Virgen sentada en la borriquilla, la Madre Vicaria hacía lo propio con la

Jesús de Ágreda hace alusión a los cinco días que invirtieron san José y la Virgen María en el viaje de Nazaret a Belén, así como a los diez mil ángeles que les acompañaron y de modo especial “el príncipe san Miguel, que siempre asistió al lado diestro de su Reina, sin desampararla un punto en este viaje, y repetidas veces la servía, llevándola del brazo cuando se hallaba algo cansada. Y cuando era voluntad del Señor la defendía de los temporales inclementes y hacía otros muchos oficios en obsequio de la divina Señora y del bendito fruto de su vientre, Jesús”³⁰⁴.

Durante la Edad Moderna, esta fiesta era especialmente cuidada por los Carmelos Teresianos, siguiendo el ejemplo de santa Teresa de Jesús, quien preparaba la búsqueda de posada de *Los Peregrinos*, realizando una procesión por las celdas³⁰⁵. La santa abulense pidió a sus comunidades que siguieran haciendo esta escenificación, aunque ella ya no se encontrara presente³⁰⁶ y “con esta devoción y alegría iba a todas pidiendo posada para el Niño y para la Madre y para el esposo san José”³⁰⁷. Su ideario sería compartido por su secretaria, sor Ana de San Bartolomé, quien lo plasmaría en sus composiciones poéticas y villancicos³⁰⁸. Las hermanas debían dar posada en sus corazones a los Santos Esposos³⁰⁹.

imagen de San José y las más ancianas portaban los arcángeles y en el orden que estaban en el altar, San Gabriel, Virgen María, San José y San Miguel, se dirigían al coro bajo al son de villancicos. Allí se depositaban en una mesa preparada al efecto. Tras el rezo de Maitines y el canto de la Kalenda, en plena misa de Gallo, antes del prefacio, la Abadesa bajaba a la Virgen de la mula y la ponía de rodillas, colocándole el Niño Jesús en sus brazos. Para ello el grupo se completaba con un pequeño Niño Jesús, para el momento de Nacimiento y la Navidad, y un silloncito frailer, para asiento de la Virgen María. FERNÁNDEZ GRACIA (2006): 67 y 68.

Anónimo. *Virgen para las posadas, San José, San Gabriel y San Miguel*. Siglo XVIII. Madera tallada y policromada, papelón, yeso y telas. Tudela (España), Convento de MM. Capuchinas. Extinto. FERNÁNDEZ GRACIA (2006): 118 y 119.

³⁰⁴ SOR MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA (1992): 550 (Segunda parte. Libro IV. Cap. 9).

³⁰⁵ DOBADO FERNÁNDEZ (2010A): 16.

³⁰⁶ Prueba de ello son las diversas *Coplas para la noche de la Calenda*, contenidas en el *Libro de Romances i Coplas desta Casa de la Concepción del Carmelo*, obra comunitaria conventual escrita entre c. 1590-1609 en el Convento de la Concepción de Valladolid (España), en el que se recogen los cantos de la comunidad de carmelitas descalzas y sus poesías, entre ellas las relacionadas con la representación de las Posadas. Véanse BURRIEZA SÁNCHEZ (2007): 12-17 y GARCÍA DE LA CONCHA y ÁLVAREZ PELLITERO (1982): XXXIV-XXXVIII y 43-47.

³⁰⁷ *Biblioteca Mística Carmelitana*. Tomo 19. Burgos (España): 1935, p. 534. Recogido en BURRIEZA SÁNCHEZ (2007): 12-17.

³⁰⁸ “Despertad de vuestro sueño, / mirad que ya viene el día; / y dad posada a María / que no la conoce el suelo. / Sola viene y sin amparo / de ninguna criatura, / solo un hombre cansado / de ver la gente tan dura. / Hoy tenéis buena ventura, / recibidla en el Carmelo; / mirad que ya viene el día, / despertad de vuestro sueño”. BURRIEZA SÁNCHEZ (2007): 12-17.

³⁰⁹ Prueba de ello es otra de las *Coplas para la noche de la Calenda*, contenidas en el *Libro de Romances i Coplas desta Casa de la Concepción del Carmelo*, obra comunitaria conventual escrita entre c. 1590-1609 en el Convento de la Concepción de Valladolid (España). Véase el texto completo en GARCÍA DE LA CONCHA y ÁLVAREZ PELLITERO (1982): 44 y 45.

San Juan de la Cruz, quien preparaba los momentos más importantes del calendario litúrgico con especial cuidado, ya que le gustaba solemnizar las fiestas, celebró la petición de posada de *Los Peregrinos* durante su priorato (1582-1585) en el Convento de los Mártires de Granada (España). En la procesión de Nochebuena, por los claustros, se alternaban los villancicos cantados por los religiosos, con las pláticas del santo sobre la ingratitud de los betlemitas³¹⁰, que, como recoge fray Alonso de la Madre de Dios, no quisieron dar posada a “aquella señora cercana al parto y para su esposo, que venían de camino”³¹¹. En esta procesión, los frailes llevaban una imagen en unas andas. Para esta escenificación san Juan de la Cruz compuso una letrilla y glosas, de las que sólo conocemos la primera³¹², lo que ha llevado a Ruano de la Iglesia a plantear la posibilidad de que, en realidad, fuera el estribillo de villancicos hoy perdidos³¹³. En las fiestas navideñas celebradas en el Convento de la Asunción de Baeza (España) en 1579, dos frailes sin mudar de hábitos, en un teatro elemental y claustral, representaron a la Virgen María y san José, recorriendo el convento en búsqueda de posada³¹⁴. Del diálogo que se establecía entre los que pedían posada y los que la negaban, san Juan de la Cruz iba sacando pensamientos que les decía a los frailes³¹⁵. Algunas descripciones añaden en esta representación un tercer personaje, el propio san Juan de la Cruz, “vestido de criado o mozo de camino, pidiendo a los dueños de las posadas que les quisiesen recibir, diciendo mil alabanzas de los sagrados caminantes, suplicándoles con la sumisión que el caso pedía, con que pudiera enternecer a las piedras, creciendo más y más sus expresiones a vista de las razones con que se excusaban para recibirlos”³¹⁶.

³¹⁰ “Replicábales el Santo con tan tiernas palabras, así de explicar quién fuesen los huéspedes que la pedían, de la cercanía del parto de la doncella, del tiempo que hacía y hora que era, que el ardor de sus palabras y altezas que descubría enternecía los pechos de quienes le oían y contemplaba en sus almas este misterio y un amor grande a Dios”. Recogido en EGIDO (2010): 8-10.

³¹¹ CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO (1997): 265 y EGIDO (2010): 8-10.

³¹² “Del Verbo Divino /la Virgen preñada / viene de camino / ¿y si le dais posada?”.

³¹³ SAN JUAN DE LA CRUZ (1982): 41, nota 1.

³¹⁴ Según el testimonio de un hermano lego: “estando por rector del colegio de esta ciudad el dicho santo padre fray Juan, hizo que dos religiosos de él, sin mudar de hábitos, representasen uno a Nuestra Señora y otro a Señor San José, y que anduviesen por un claustro pequeño que había en el dicho convento buscando posada; y sobre lo que les respondían y les decían los dos que representaban a María y José sacaba el dicho santo Padre pensamientos divinos que les decía de grande consuelo a los religiosos. Y de esta manera celebraban las fiestas, porque así lo vio este testigo, y que el pueblo quedaba edificado y devoto en las dichas fiestas cuando se celebraban en la iglesia”. Recogido en EGIDO (2010): 8-10.

³¹⁵ Véase DOBADO FERNÁNDEZ (2010A): 16; SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2001): 21-29 y VARIOS (1990): 206 y 207.

³¹⁶ Recogido en EGIDO (2010): 8-10.



Fig. 80: Anónimo. *Santos Peregrinos*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de Santa Clara.

Aunque se ha afirmado que esta tradición está perdida en las clausuras españolas³¹⁷, aún es una práctica habitual en numerosos claustros femeninos, tanto

³¹⁷ ARBETETA MIRA (1996B): 36 y 37.

españoles como americanos³¹⁸, donde a diferencia de lo acontecido en Baeza (España), dos monjas, mudando de hábito, pueden vestir las ropas de los Santos Esposos para la escenificación³¹⁹. Por lo tanto, nos encontramos con tres formas de celebrar las Posadas, las monjas representando a la Virgen María y san José y actuando, procesionando las imágenes de los Santos Esposos o combinando ambas cosas.

Para la Real Audiencia de Quito, la información que tenemos sobre las Posadas es mucho menor que la que se tiene para España. Pero dada la mayor participación de imágenes en esta parte del ciclo navideño, en el mundo hispánico en general, podemos considerar a las propias esculturas barrocas de los *Santos Esposos* existentes en los monasterios quiteños como prueba de la celebración de esta práctica devocional ya en época virreinal. La existencia de la pareja de los *Sagrados Peregrinos* (S. XVIII) en el Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) apunta que las Posadas se debieron practicar en época virreinal [fig. 80]. Se trata de dos tallas barrocas, de vestir, que representan a los Santos Esposos de pie, de mediano formato, lo que obligaba a que sean trasportadas en andas. Como caminantes, aparecen tocados con sombreros [fig. 81 y 82].



Fig. 81 y 82: Anónimo. *Santos Peregrinos* (detalles). S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de Santa Clara.

Es probable que, siguiendo las tradiciones del Carmelo Teresiano, en el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), las carmelitas descalzas celebrasen, desde antiguo, las Posadas el veinticuatro de diciembre, aunque desconocemos su antigüedad y desarrollo, con las imágenes de los *Santos Esposos* que aún se conservan. Se trata de dos tallas barrocas vestideras, de pequeño

³¹⁸ Acerca del desarrollo actual esta celebración en el Convento de la Concepción de Valladolid (España), véase GARCÍA DE LA CONCHA y ÁLVAREZ PELLITERO (1982): XXXIV y XXXV.

³¹⁹ ARBETETA MIRA (1996B): 36 y GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26.

formato, que muestran a la Virgen María y san José en pie. Esta práctica sigue aún viva en el monasterio, de esta manera, el veinticuatro de diciembre, las carmelitas descalzas celebran una procesión por las celdas entonando el *Canto de Las Posadas*³²⁰, del que desconocemos su antigüedad, portando, en las manos, las imágenes de los *Santos Esposos*. Pueden abrir la procesión dos monjas vestidas de Virgen María y san José.

En el Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), las Posadas también se celebran en la tarde del día veinticuatro. Para su escenificación, las postulantes se visten de Virgen María y san José, y el resto de la comunidad besa sus manos y pies. La petición de posada tiene lugar en las cuatro esquinas del claustro, mientras se cantan villancicos del tiempo de Adviento.

En el Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), a diferencia del resto de monasterios, es el veintitrés de diciembre cuando tiene lugar la procesión claustral con las imágenes de la Virgen María y san José, los *Sagrados Peregrinos*, cada una de ellas en sus propias andas, en la que la comunidad entona tanto villancicos del tiempo de expectación como de Navidad.

El inminente nacimiento del Niño Jesús se celebraba entonando loas³²¹, así como cantando villancicos y bailando, ante el piadoso simulacro del Nacimiento, para el que en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) existía desde época de la Madre Mariana de Jesús Torres una sala propia³²². Estas loas, o poemas dramáticos, eran compuestas por las propias hermanas. Su celebración consta en este

³²⁰ “Uno: Les pido posada / por amor de Dios / mi esposa está encinta; / somos ella y yo.

Todos: No los conocemos / y es tarde, señor... / ¡Siga su camino, / busque otro mesón!

Uno: Yo soy carpintero / y me llamo José / Mi esposa es María, / y vamos a Belén.

Todos: La casa es pequeña / no hay habitación. / Y en la media noche, / ya no hay atención.

Uno: Mi esposa no puede / dar un paso más. / Está cansada / que quiere llorar.

Todos: ¿Quién es la señora / que pide el favor? / ¡No tenemos sitio; / no insista por Dios!

Uno: Ella es una reina / de un reino de amor. / Es Madre del Verbo, / el Hijo de Dios.

Todos: Si ella fuera reina / en carruaje vendría. / ¿Cómo es que va en burro / y en noche tan fría?

Uno: Ábranos la puerta, / denos un rincón. / ¿No sabe que lleva / mi esposa al Señor?

Todos: ¿Por qué no lo dijo / cuando nos llamó? / ¡Pasen caminantes / que aquí sobra amor!”.

Texto conocido como *Canto de las Posadas*, del que se desconoce su autoría y datación, facilitado por las carmelitas descalzas del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador).

³²¹ La loa, según el diccionario de la lengua española de la RAE, es un poema dramático de breve extensión en que se celebra, alegóricamente por lo común, a una persona ilustre o un acontecimiento fausto.

³²² “Existe en el Convento una sala grande y bien proporcionada, que fue destinada por Madre Mariana de Jesús para arreglar el pesebre. Todos los años las Monjas se esmeraban para componer un vistoso pesebre y al mismo tiempo devoto. Para eso, la señora Marquesa les proveía de lo necesario sin que lo pidieran, porque desde los primeros días de diciembre ella ya mandaba al Convento lo que era preciso para este fin: cortinas, adornos de Navidad, musgos, flores y ramas silvestres y aún dinero para comprar lo que fuere necesario”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 107 y 108. Sobre las Salas del Nacimiento en los monasterios, trataremos en el capítulo dos de esta tesis doctoral.

monasterio, al menos, desde 1622, como se recoge en la vida de la Madre Mariana de Jesús Torres (1563-1635):

“La noche del 24 de diciembre las Monjas pasaban junto al pesebre, cada una dando una loa al Niño, cantaban bonitos villancicos, le decían cosas graciosas, hacían fiesta y se reían con gusto. Ellas también bailaban en las loas, como hacía Nuestro Padre San Francisco en esa noche verdaderamente buena. Que nadie se escandalice con esto, pues leemos en la Sagrada Escritura que el Santo Rey David tocaba el arpa y danzaba delante del Arca de la Alianza. Y mis buenas Hermanas, las Religiosas de la Inmaculada Concepción, bailaban delante del pesebre, no como bailes profanos, sino como Religiosas, Esposas de Nuestro Señor Jesucristo, que llenas de júbilo festejaban el Nacimiento temporal del Hijo de Dios. Bailar, en sí, no es pecado. Y el mundo perverso, que en su habitual torpeza todo corrompe y pervierte introduce la sinvergüencería, vomitando su infernal veneno en los mundanos.

Esta noche era, pues, de grande y celestial alegría en el Convento. Nadie dormía: aun las enfermas iban al pesebre para festejar el Nacimiento, con sus alabanzas, acciones de gracias, cantos y bailes.

Terminadas las loas y demás manifestaciones de afecto, Madre Mariana de Jesús cantaba la siguiente estrofa, con su maravillosa voz, acompañada de su arpa de falda:

“¡Albricias, albricias!
¡A la medianoche
la flor ha nacido
sin romper el broche!”³²³.

No es casual la estrofa entonada por la Madre Mariana de Jesús Torres, sino que constituye una clara defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, realizada en un claustro concepcionista, firmes defensoras de la Limpia Concepción de María. Algo semejante al relato precedente sucedió en la noche del veinticuatro de diciembre de 1634, ya próximo el fin de esta Venerable Virgen:

“En medio del santo y justo regocijo las Religiosas sufrían al ver apagarse para ellas la luz que les alumbraba y en las loas, ante el Pesebre, cada una echaba su arenga relativa a alcanzar del Divino Niño, como regalo de Navidad a sus pequeñuelas conceptas, la prolongación de la vida de su única Santa Fundadora.

La Madre Mariana alternaba las loas con el tocado en su arpa de falda y cantaba con su primorosa voz, parecía un cisne que cantaba con más melodía cuando va a morir; y cuando dijo su loa, compuesta por su alma ardiente y joven, en su vigor expresó con graciosos términos su gratitud a Dios Nuestro Señor por haberla hecho Religiosa de la Orden de su Purísima Madre y rama íntima del árbol seráfico. Así mismo, se despidió con gracia de sus queridas hijas esperando volver a reunirse con todas, en el Cielo bajo el azulado manto de su Inmaculada Madre”³²⁴.

En la noche del día veinticuatro, tenía lugar la procesión de la imagen del Niño Jesús, de la que, en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), se

³²³ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 107-109.

³²⁴ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 136 y 137.

tiene también noticia de su celebración desde época de la Madre Mariana de Jesús Torres. Para ello, después de la cena en el refectorio, se designaban las religiosas que debían cantar la Kalenda, la hermana que llevaría la imagen del Niño Jesús en la procesión, así como las hermanas ceroferarias, turiferarias, cantoras, las que proveerían de luz y las que harían el papel de pastoras³²⁵. Para el Pase del Niño, se adornaba el claustro³²⁶ con ramos, musgos y flores, tal y como consta en la descripción de lo acontecido en la Nochebuena de 1662:

“Los Claustros eran un Cielo. De cada arco pendían ramos y musgos, parecía que se caminaba por ásperas montañas. Todo era recamado de flores, en cada esquina la procesión se detenía para que las turiferarias hagan una profunda reverencia al Niño y lo incensaban. Después, entonaban cánticos de Navidad en español, y la procesión seguía adelante, cantando el Himno de la Vigilia de Navidad de los Maitines y Laudes, mientras continuaban las “musiquitas” y luminarias que ocupaban los últimos lugares, no cesaban de tocar pitos, flautas, “rondines” y otros instrumentos propios de esta fiesta. ¡Cómo era tan bello todo esto!

Las almas de las Monjas se elevaban a regiones paradisíacas. Se consideraban verdaderamente presentes en la madrugada de Belén, donde llevaban en brazos de una de ellas, al Divino Infante, para el Coro de su Convento, a fin de que no llorase con el frío de aquella noche”³²⁷.

En este texto el Padre Sousa Pereira nos dice que las monjas “se consideraban verdaderamente presentes en la madrugada de Belén”, por lo que nos encontramos ante una composición de lugar por la que se crea una experiencia.

Los cánticos, acompañados de instrumentos musicales, jugaban un papel muy importante durante la procesión, tal y como se extrae del relato de la celebración del veinticuatro de diciembre de 1634, en la que “el Convento parecía una antesala del Cielo, habíanlo compuesto como ningún año y cuando llevaban al Niño en procesión para el canto de Maitines, era un regocijo general entre las alegres musiquitas, tonos de rondines, bombillas y demás instrumentos que tenían para esta ocasión”³²⁸. Esta procesión, tras recorrer los claustros, terminaba en el coro alto, donde la religiosa que había portado durante la procesión la imagen del Niño Jesús, conocida posteriormente

³²⁵ “Venía enseguida la procesión, en la que se conducía al Niño, muy compuesto y adornado con flores. Todos los años, después de la cena en el refectorio, eran designadas las Religiosas que debían cantar la “Calenda”, la que debía llevar al Niño en la “Noche Buena” (Vigila de la Navidad), las ceroferarias, las turiferarias, las cantoras de la procesión. Las que deberían proveer la luz y las que harían el papel de pastoras. Y como cada una desempeñaba primorosamente su función, la procesión aparecía muy hermosa”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 108 y 109.

³²⁶ El claustro, corazón del monasterio, es clave en la articulación del quehacer cotidiano del monasterio, además de ser un espacio de ascensión y purificación. Acerca del simbolismo del claustro, véase AÑÓN FELIÚ (1996): 11-35.

³²⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 109.

³²⁸ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 136 y 137.

como Madrina, la entregaba a la abadesa, quien la reclinaba en un pesebre compuesto para tal efecto³²⁹.

Esta procesión también tenía lugar, al menos a comienzos del siglo XVIII, en el Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), donde era conocida como *Procesión de Belén*. Con este nombre aparece en los Autos del Administrador del monasterio, Martín Jáuregui, fechados el catorce de diciembre de 1729, para que Antonio Pastrana, administrador de los bienes de la Madre María Ana de Santa Elena, ya difunta, los entregase al monasterio. Entre sus bienes se encontraban unas imágenes de la Virgen María, san José y el Niño Jesús, con sus alhajas, tales como “los dijes del niño de oro y plata engastados con piedras de balor los quales le presentaban las nutrias de la Calenda por su devosion y de antes otra religiosa que cuidaba del Santo niño le dejo muchas alajas y aunque han entregado todos los bestidos que tocan a las santas ymagenes no han entregado una joya que se ponía en el sombrero las sortijas gargantillas sarsillos brasaletes de perlas que todo lo llevaron pesado asimismo un belillo para haserle la toca porque la que tiene esta mui yndesente por vieja y rota”³³⁰. Este auto nos proporciona mucha información, más allá de las propias imágenes, puesto que, como veremos, nos habla de las funciones culturales de las mismas. En primer lugar, debemos considerar su ajuar, reseñando una gran cantidad de alhajas, en su mayor parte donadas por las nutrias de la Calenda, una figura que desconocemos, puesto que en el diccionario de la lengua española de la R.A.E. solo se recoge como adjetivo³³¹ y no como sustantivo. Entre los bienes recogidos en el auto, constan “dos arobas de sera que le servian a la santa ymagen en sus fuciones y esta la daban las cofradas que asistian a las dicha ymagen y a la de los dolores para la prosesion del viernes santo y la de belén la víspera de nabidad y en este nobenario de aguinaldo: como tambien bentiquatro niños que dejo declarado eran para adorno del altar de dichas ymagenes que para ese fin los habia aser como lo declara en su ynbentario”³³². De modo breve, se recogen las prácticas piadosas en las que participaba la imagen del Santo Niño, como era la procesión de la víspera de Navidad, es decir, el veinticuatro de diciembre. De este auto también se extrae que en el monasterio existía una cofradía que se encargaba de

³²⁹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 109 y 110.

³³⁰ ACMQ. Sección Clarisas. Caja 57. Martín Jáuregui, *Administrador del Monasterio de Santa Clara, Autos para que Antonio Pastrana, administrador de los bienes de la difunta Madre María Ana de Santa Elena, entregue los bienes de ésta al Monasterio*.

³³¹ “Capaz de nutrir” o “que procura alimento para otra persona”.

³³² ACMQ. Sección Clarisas. Caja 57. Martín Jáuregui, *Administrador del Monasterio de Santa Clara, Autos para que Antonio Pastrana, administrador de los bienes de la difunta Madre María Ana de Santa Elena, entregue los bienes de ésta al Monasterio*.

estas funciones, puesto que se habla de “cofradas”, pero que no solo rendía culto al Santo Niño, sino que también asistía a la imagen de los Dolores, que procesionaba el Viernes Santo. Estas imágenes, por su participación en la *Procesión de Belén*, puede que fueran conocidas con el nombre de *Belenos*, tal y como se recoge en el *Ynventario de las alhajas de oro i plata, de ropas, ornamentos manteles albas i demás cosas que existen en la sacristia del Monasterio de Sta Clara de Quito*³³³, fechado el veintiocho de mayo de 1883. Al referir la ropa de las imágenes, se recogen los “vestidos de los velenos, ocho vestidos i cinco mantos biejos, cuatro sonbreros, del Niño veleno un serquito de plata i tres potencias, un rosarito de perlas i otro de corales, anbos con cruz de oro”³³⁴.

Con el fin de repasar los acontecimientos más importantes antes de la venida de Cristo se entonaba el canto de la Kalenda o Calenda³³⁵, además de recordar que ese día es el aniversario de su nacimiento. Consta documentalmente que en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) se cantaba ya en tiempos de la Madre Mariana de Jesús. Antes de la Misa del Gallo, tenía lugar, en el coro alto, el canto solemne de la Calenda, que las hermanas cantaban al *Niño de la Calenda*, una talla regalada en 1610 por la marquesa María Yolanda³³⁶. Este Niño Jesús “era de especial hechura, muy bonito. Los ojos eran azules, y por estar las manos pegadas a las piernas, no podía ser vestido con la túnica que la señora Marquesa, hasta su muerte, daba todos los años a la Religiosa encargada de llevar al Niño”³³⁷. El hecho de que todos los años se regalara una túnica a una imagen nos hace pensar que, en realidad, si podía ser vestida, aunque el Padre Sousa Pereira afirme que, por su postura, no podía ser vestida. El culto a este Niño Jesús traspasó rápidamente los muros conventuales, pese a ser una imagen de devoción claustral y de reciente hechura (1610), según se recoge en la quinta y última cláusula del testamento de la Madre Mariana de Jesús Torres, teniendo gran devoción entre las mujeres nobles de la ciudad, quienes lo dotaron de pedrerías finas y se disputaban tenerlo un día en su casa, después de los primeros días de Navidad³³⁸. De

³³³ ACMQ. Sección Clarisas. Caja 57.

³³⁴ ACMQ. Sección Clarisas. Caja 57.

³³⁵ La Kalenda o Martirologio es un recitado diario que contiene los hechos de los mártires. Se lee todos los días, después de prima, la oración del santo del día siguiente, puesto que la del propio se ha leído el día anterior.

³³⁶ “Tenía también un gracioso Niño Jesús, que la señora Marquesa regalara, en el año 1610, a Madre Mariana de Jesús, al que le pusieron el nombre de “El Niño de la Calenda”, porque para esta imagencita cantaban con indecible solemnidad la “Calenda de Navidad”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 108.

³³⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 110.

³³⁸ CADENA Y ALMEIDA (1987): 159.

nuevo, nos encontramos ante una tradición vivida intramuros por la comunidad, en la que de modo indirecto participa un elemento ajeno a ésta y perteneciente a la sociedad secular quiteña, la marquesa María Yolanda, al donar, año tras año hasta su muerte, el traje que vestiría la imagen del Niño Jesús durante esta procesión. Esta interacción entre la clausura y el siglo, o mundo exterior, no se limitaba a esta donación, ya que, como se contiene en la vida de la Madre Mariana de Jesús Torres, las grandes damas de la ciudad, en las primeras décadas del siglo XVII, otorgaban a esos vestidos un carácter protector, dotándolos de la consideración de auténticas reliquias, por lo que eran solicitados para el Bautismo de sus hijos, y “después de mucha insistencia, las Monjas los vendían con el conocimiento y aceptación de la señora Marquesa. Felices se consideraban las Madres que conseguían esta reliquia para el Bautismo de sus hijos, pues estaban persuadidas de que el niño que [se] bautizaba con el vestido del Niño Dios sería muy feliz en todas sus cosas”³³⁹. Por lo tanto, si el Niño Jesús no hubiera llevado estos vestidos, no asumirían la cualidad de “reliquias”. La venta de estos vestidos implicaba que éstos no volvieran al monasterio.

Tras el rezo de Maitines, tenía lugar la Misa del Gallo, a la que, en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), asistía toda la comunidad, sin importar su estado de salud, tal y como sucedía en 1622:

“Con la mayor solemnidad, devoción, fervor y fe vivísima, toda la Comunidad, enfermas y sanas, cantaban las Maitines y asistían a la Misa, después de la cual rezaban las Laudes, ya sin la presencia de las enfermas, a las que se les llevaba a su cama, agua caliente con un buen “cognac”, enviado por la señora Marquesa. Las demás, tomaban esta bebida después de la recitación de las Laudes”³⁴⁰.

Nuevamente detectamos la presencia de un elemento ajeno a la clausura, como es la marquesa María Yolanda³⁴¹, donante del cognac que tomaban las monjas. A partir de este momento, las hermanas podían retirarse o continuar en el coro, junto al

³³⁹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 110.

³⁴⁰ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 110.

³⁴¹ Desconocemos el marquesado de la marquesa María de Yolanda, ya que el Padre Sousa Pereira sólo refiere su nombre. Los Devotos de la Santísima Virgen de El Buen Suceso afirman que se trata de la Marquesa María de Solanda [DEVOTOS DE LA SANTÍSIMA VIRGEN DE EL BUEN SUCESO (2009): 16]. Sin embargo, el Marquesado de Solanda no se creó hasta el veintisiete de abril de 1700, por lo que es imposible que se trate de este título nobiliario, creado por Carlos II a favor de don Antonio Sánchez de Orellana y Ramírez de Arellano.

Nacimiento. En el caso de la Madre Mariana de Jesús Torres, ésta permanecía siempre junto al Nacimiento³⁴².

Estas celebraciones se debieron solemnizar con música, al menos, así se deduce del *Cuaderno de ingresos y egresos* del año de 1875 del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), en el que se hace constar el pago de dos pesos a un músico por los maitines y misa cantada de Nochebuena³⁴³. Para comulgar en esta misa, la abadesa del monasterio, sor Sofía de Santa Bárbara, suplicaba, el veintidós de diciembre de 1905, al vicario capitular que se dignase en concederles “por el tiempo que juzgue mas conveniente, la licencia para poder comulgar en la Misa de media noche, la noche de Navidad, todas las que vivimos en el Monasterio de la Ynmaculada Concepcion, como son Religiosas y seglares”³⁴⁴.

Este día, en el Monasterio quiteño de la Inmaculada Concepción, se tomaba el llamado *Arroz del Niño*, un plato hecho a base de azúcar, arroz, leche, maíz blanco y natas³⁴⁵. Tenemos noticias documentales de 1792 que indican que era exactamente igual al que se comía todos los jueves del Adviento y, por lo tanto, sus cantidades e importe eran también los mismos. En el Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) se tomaban pristiños, según se recoge en las cuentas de la abadesa sor Manuela de Santa Catalina, en cuyo descargo a beneficio de la comunidad consta el gasto, en 1829, de doce pesos y tres reales “en pristiños que se les dá en la Pasq.a de Nav.d”³⁴⁶. Asimismo, se gastaron treinta y cuatro pesos en dos mulas de harina, huevos y más necesarios para el pan que se le da en la Pascua de Navidad³⁴⁷. En el Monasterio de San José y Santa

³⁴² El veinticuatro de diciembre de 1634 “después de acabados los Maitines y la Misa, la Madre Mariana se quedó orando fervorosa al pie del Divino Niño, y pedíale con insistencia llegar con felicidad al puerto de salvación, dando también con felicidad el gran salto del tiempo a la Eternidad; y pedía también al Divino Niño para que consolase y fortaleciese a su Comunidad que inconsolable y sufrida quedaría con su ausencia”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 136 y 137.

³⁴³ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

³⁴⁴ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

³⁴⁵ ACMQ. Sección Conceptas. *Quaderno de listas delos gastos inpedidos en lasfiestas, que tiene este R.l Monasterio dela Concepcion de Quito, durante el mando y gov.no dela dñisima, y electa Abadesa, la M.i R. M.e Maria Jasinta dela Presentacion, p.a su descargo desde 30 de Noviembre de 791 hasta 30 de Enero de 795 q.e duró su Governacia.*

³⁴⁶ ACMQ. Sección Clarisas. Caja 48. *Plan que de orden del Yllmo. Sr. D.r D.n Rafael Lazo de la Vega, Dignis.mo Obispo de esta Diocesi ha formado la Madre Abadesa del Monasterio de Santa Clara, demostrando en el los ingresos que ha tenido desde 1º de Enero de 1829, hasta 31 de Diciembre del propio año; los gastos que se han impendido en los alimentos de las religiosas que componen su Comunidad: las producciones de la unica hacienda que posee, con las demás particularidades que manifiesta el siguiente por menor.*

³⁴⁷ ACMQ. Sección Clarisas. Caja 57. *Plan que de orden del Yllmo. Sr. D.r D.n Rafael Lazo de la Vega, Dignis.mo Obispo de esta Diocesi ha formado la Madre Abadesa del Monasterio de Santa Clara, demostrando en el los ingresos que ha tenido desde 1º de Enero de 1829, hasta 31 de Diciembre del propio año; los gastos que se han impendido en los alimentos de las religiosas que componen su*

Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador) se comían tamales, dulce de leche, mazapanes, hostias de maní, alfajores, cotras, bizcochos, torrijas, bizcochuelos, tortas y molletes³⁴⁸.

Gran parte de las prácticas piadosas del día veinticuatro de diciembre que hemos podido documentar en el Quito Virreinal, se mantienen en la actualidad en los monasterios ecuatorianos. Así, en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), las hermanas Concepcionistas Franciscanas se reúnen en la Sala del Belén para recitar, ante el Nacimiento, las tradicionales loas, ahora convertidas en una *Serenata al Divino Niño*, con un concurso de poemas propios, que se anuncia durante el Adviento. Para ello, se establecen dos grupos de hermanas que cantarán dos villancicos. De cada grupo, una de sus integrantes ha de dar un pequeño mensaje navideño. A continuación tiene lugar la lectura del *Pregón de Navidad*, a cargo de una de las hermanas. La comunidad comparte un té o un vino hervido y unas galletas de dulce. En torno a las once y media de la noche, parte, del coro alto, la procesión del Niño Jesús. Tiene lugar el oficio de lectura o Maitines cantadas, bajando en procesión a la Santa Misa, a las doce de la noche, a la que comunidad asiste en el coro bajo. Para preparar esta procesión, el sábado anterior al primer Domingo de Adviento tiene lugar el *Pregón navideño*³⁴⁹. Desde el púlpito del refectorio, se nombra a la Madrina del Niño Dios que será la encargada de llevar su imagen durante esta procesión, conocida como *Pase del Niño*. La Madrina es nombrada, cada año, en orden desde la hermana con más antigüedad en el monasterio hasta la más moderna y vuelta a empezar, siguiendo la rueda del ritual. Durante este pregón también se anuncia el papel que desempeñarán las hermanas en la procesión, como quienes harán de ángeles llevando los cirios, las que portarán el incensario, la campanilla y las que harán de pastorcitas³⁵⁰. Asimismo, se anuncia el nombre de las hermanas encargadas de adornar el jardín y los claustros para la procesión. Este pregón es compuesto, al menos en los últimos años, por la maestra de novicias, encargada también de su lectura, con una base similar.

Comunidad: las producciones de la única hacienda que posee, con las demás particularidades que manifiesta el siguiente por menor.

³⁴⁸ PACHECO BUSTILLOS (2000): 67 y 68 y PAZOS BARRERA (2008): 159.

³⁴⁹ Para este análisis partimos del Pregón Navideño del año 2009. Este pregón manuscrito nos fue facilitado por su autora, sor Ángela María del Buen Suceso Flores Romero, maestra de novicias del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador). Agradecemos su colaboración, así como la autorización de sor Inés del Sagrario Arias Osejo, abadesa del citado monasterio, para el estudio de estos pregones, tradición claustral cuyo conocimiento, hasta la fecha, había permanecido intramuros.

³⁵⁰ Las hermanas que hacen de ángeles y pastorcitas no van disfrazadas de estos personajes.

En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador) la Novena del Niño Jesús termina el día veinticuatro de diciembre en la noche, para celebrar a continuación la Misa del gallo. Se celebra el Pase del Niño, pero no hay madrina, todas las hermanas son priostas. Se va en procesión desde la Sala Capitular a la Sala del Belén³⁵¹. Algunas hermanas se disfrazan de Reyes Magos. Cantan villancicos, llevan incensario. El rezo termina en el Belén, donde cantan y bailan hasta la misa de doce en honor del Niño. Se da un obsequio a la comunidad, que rifan, pero todas las hermanas tienen premio, consistente en chocolates, caramelos y pequeñas imágenes devocionales de factura moderna.



Fig. 83 y 84: Anónimo. *Virgen Bethlemita*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

En el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), las carmelitas descalzas llevaban en procesión la imagen de *La Betlemita*, desde la Sala del Belén hasta el coro bajo, donde, a las doce de la noche, se le colocaba la imagen del Niño Jesús. Sin embargo, esta tradición ha desaparecido muy recientemente, a causa de la restauración de la Sala del Belén efectuada en el año 2011, en la que se fijó la imagen de la Virgen María a la base del Nacimiento, lo que impide

³⁵¹ En esta sala, el Belén permanece montado permanentemente durante todo el año, arreglándose con motivo de la Navidad.

que ésta se pueda mover [fig. 83 y 84]. Después de la misa, la comunidad, vestida con capa, se sienta en el piso del coro, sobre una alfombra, para dar la bienvenida al Niño Jesús, utilizando para ello una de las imágenes de los retiros. Se canta una serenata de villancicos, las monjas escriben cartas al Niño Jesús y a continuación se sale en procesión con la priora al refectorio, donde ésta ha preparado algunas sorpresas para la comunidad, tomando un canelazo³⁵² y galletas.

Como hemos visto, el veinticuatro de diciembre era un día muy rico en prácticas piadosas en los monasterios, ante el inminente nacimiento del Niño Jesús, teniendo todas ellas una correlación y orden, por lo que es sumamente importante ver sus tiempos.

I.IV.2. Los Santos Inocentes

El veintiocho de diciembre, durante la octava de Navidad, tenía lugar la fiesta de los Santos Inocentes³⁵³, cuyo culto se inició en los primeros momentos del cristianismo³⁵⁴. Esta festividad, lejos del relato evangélico, se caracterizaba por las bromas simples e ingenuas³⁵⁵. En las clausuras femeninas, se festejaba con moderación y sencillez en el adorno de los altares, puesto que los manuales litúrgicos recomendaban la supresión de las flores, pero se permitía el ornato a base de imágenes alusivas a la festividad y relicarios. Los ornamentos utilizados este día tenían que ser los más ricos de los morados, excepto si la festividad caía en domingo, que entonces debían utilizarse

³⁵² El canelazo es una bebida alcohólica caliente, consistente en aguardiente, azúcar o panela y agua de canela.

³⁵³ “Entre tanto Herodes viéndose burlado de los magos, se irritó sobremanera y mandó matar a todos los niños menores de dos años que había en Belén y toda su comarca, conforme al tiempo que había averiguado de los magos”. Mt 2, 16.

³⁵⁴ La piedad popular veneró a los Niños Inocentes como primeros mártires, juzgando equivalente su bautismo de sangre al bautismo por el agua. Su culto se desarrolló muy tempranamente, en la Basílica de Belén (Palestina) había una capilla dedicada a los Santos Inocentes. En el año 414 San Casiano trajo, desde Oriente, algunas de sus reliquias a la Abadía de San Víctor en Marsella (Francia), desde donde se extendió su devoción por toda Europa. En el siglo XV las representaciones de los Santos Inocentes se intensificaron en Italia, ya que bajo su patronato se fundaron los orfanatos. Véase RÉAU (2008): 279 y 280.

³⁵⁵ Su origen está en las Saturnales romanas, en las que por unos días se invertía el papel entre los amos y esclavos, gozando éstos temporalmente de los privilegios de los primeros. Inversión de lo establecido, que en la Edad Media se trasladó a la fiesta del obispillo, de los necios o los locos. El seis de diciembre, festividad de San Nicolás de Bari, solía reunirse el Cabildo Catedral para elegir a uno de los niños de coro como obispillo, que, por ser elegido ese día, se llamaba obispillo de San Nicolás. El objeto de este nombramiento era preparar la inocentada que tendría lugar el veintiocho de diciembre, fecha en la que, revestido de obispillo con hábitos episcopales, recorría las calles de la ciudad repartiendo bendiciones, entre la algaraza y regocijo de las gentes. Fiesta en la que fueron adquiriendo mucha popularidad las travesuras y los desmanes, y como consecuencia de ello, la fiesta fue objeto de muchas prohibiciones y restricciones desde la Edad Media. Pese a las prohibiciones y restricciones, esta celebración ha perdurado hasta la actualidad en muchos lugares en los que estuvo arraigada. Sobre esta festividad véase MENJÓN RUIZ (1998): 84 y 85 y VALDIVIELSO ARCE (1998): 58-62.

adornos y ornamentos rojos. Junto a las actividades religiosas propias del día, muchas comunidades ponían en práctica diversos juegos y bromas³⁵⁶.

Tenemos noticia de que la sociedad civil quiteña, en el siglo XIX, celebraba este día con disfraces, bromas o inocentadas³⁵⁷, como preludio de las mascaradas carnavalescas. Estas Mascaradas de Inocentes comenzaban el veintiocho de diciembre y terminaban con la celebración de los Santos Reyes. Se trataba de farsas burlescas, mascaradas o comparsas de personas disfrazadas, con gigantes, que visitaban las casas residenciales o invadían los espacios públicos. El ya citado *Álbum de Madrid* de la Biblioteca Nacional de España, contiene una acuarela de *La Mima gigante*, es decir, una representación de una negra de estas mascaradas³⁵⁸ [fig. 85].



Fig. 85: *La Mima gigante (inocentes)*. Acuarela del *Álbum de Costumbres Ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres*. Pinturas de mediados del siglo XIX. Hacia 1855. Madrid, Biblioteca Nacional.

³⁵⁶ ARBETETA MIRA (1996B): 46-48 y GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26.

³⁵⁷ VARGAS (1960): 317. Acerca de la celebración de los Santos Inocentes en Quito, véase FUENTES ROLDÁN (1999): 64-70.

³⁵⁸ ORTIZ CRESPO (2005): 432 y 433.

No contamos, sin embargo, con noticias sobre su celebración en las clausuras del Quito Virreinal. Sabemos que en la actualidad se festeja en el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), aunque según nos informaron sus hermanas, antiguamente tenía más desarrollo. La comunidad realizaba pequeñas bromas, tales como helados de corcho blanco, etc., siendo aún recordadas las bromas que preparaba la hermana Esperanza. Las hermanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador) también hacen pequeñas bromas.

I.IV.3. Día de la Sagrada Familia

Las clausuras femeninas practicaban el día de la Sagrada Familia³⁵⁹, en alusión al Niño Jesús perdido y hallado en el Templo de Jerusalén, cuando discutió la Ley con los Doctores del Templo, el juego del *Niño Perdido*³⁶⁰. Una especie de escondite sacro, en el que el alma devota debía encontrar a Jesús, perdido entre las gentes, que no se compadecen de Él. Para este juego, se escondía una imagen del Niño Jesús, bajo la advocación del *Niño Perdido* o *Perdidito*, que generalmente solía ser de pequeño formato, o, en su versión más simple, unas estampas. La religiosa que encontraba la imagen, podía tener un tiempo, como premio, al *Niño Perdido* u otra imagen de especial interés o recibir cualquier menudencia devocional³⁶¹.

No contamos con noticias acerca de su celebración en el Quito Virreinal. En la actualidad, en el Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), el día de la Sagrada Familia se celebra el juego del *Niño perdido*, aunque se desconoce la antigüedad de esta práctica. El juego tiene lugar en el cuarto de la recreación, a frío-caliente, para el que se emplea una imagen pequeña de plástico o caucho. Como premio, la hermana que lo encuentra, se lleva a su celda un Niño Jesús antiguo del monasterio, que está a su devoción durante todo el año y al que, durante ese tiempo, confecciona una vestimenta.

³⁵⁹ Su festividad se celebra el domingo que cae entre la Octava de Navidad, del veinticinco de diciembre al uno de enero, o el treinta de diciembre, si no hay un domingo entre estos dos días.

³⁶⁰ Esta pérdida que también inspiró el *Romance del Niño Perdido*, en el que Jesús se encuentra con el alma, figurada en una buena ama de casa que se apiada de un infante perdido, al que ofrece su hogar. Este romance se extendió por la Península Ibérica, y, en este día, se cantaba en algunos conventos españoles. ARBETETA MIRA (1996B): 49.

³⁶¹ ARBETETA MIRA (1996B): 49 y ARBETETA MIRA (2002): 23.



Fig. 86 y 87: Anónimo. *Niño perdido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.



Fig. 88: Anónimo. *Sagrada Familia del Niño perdido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

La comunidad de carmelitas descalzas del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) también celebra el juego del *Niño perdido*. Para ello, la priora o una hermana a la que así se lo haya encomendado, esconde, a la hora de comer, una imagen del Niño Jesús [fig. 86 y 87], mientras que en el coro bajo esperan las imágenes de la Virgen María y san José [fig. 88]. Si alguna de las hermanas encuentra al Niño Jesús, otras dos salen corriendo al coro para coger las imágenes de la Virgen María y san José. Una vez reunidas las tres imágenes, la comunidad va cantando en procesión al coro bajo, donde es bendecida con la imagen del Niño Jesús. Las tres hermanas que han portado las imágenes, logran un premio especial. Para esta celebración la comunidad cuenta con unas tallas barrocas, entre las que destaca la imagen del Niño Jesús, una pequeña talla que lo muestra sentado en una silla. Pese a la falta de noticias, utilizando como documento a las propias imágenes, su antigüedad nos lleva a pensar que esta práctica pudo existir en el monasterio desde época virreinal.

I.IV.4. Suerte de los santos

El año terminaba para la sociedad de la Real Audiencia de Quito con la quema de peleles, que representaban al Año Viejo, que se despedía con el llanto de viudas y la lectura del testamento, en el que se hacía burla de carácter político y social³⁶².

En las clausuras femeninas, el treinta y uno de diciembre o el uno de enero se repartía el *Santo*, *Virtudes* y *Alma*, es decir, los santos protectores de las monjas para el año entrante, así como la virtud a practicar y las almas por las que rezar. Era un día de reparación por todos los pecados cometidos durante el año que terminaba, con el objeto de comenzar el año con las promesas renovadas, a las que acompañan la sangre derramada en la circuncisión. Este reparto recibía diferentes nombres según el monasterio, como *Suerte de los santos*, *Reparto de los santos protectores* o *Santo y alma*. Esta práctica se realizaba mediante un simple sorteo, que consistía en anotar en pequeñas cédulas o billetes los nombres de los santos y mártires, generalmente advocaciones de las órdenes religiosas y advocaciones de la Iglesia universal, que eran introducidos doblados en un recipiente y escogidos, a continuación, por cada una de las monjas. Los santos que le correspondían a cada monja se convertían en los especiales intercesores tanto de ella como de las intenciones que les encomendaba³⁶³.

³⁶² VARGAS (1960): 317.

³⁶³ ARBETETA MIRA (1996B): 49-51; GARCÍA SAN y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 20-26 y LLOMPART MORAGUES (1999): 19-29.

No tenemos datos que prueben su celebración en los monasterios quiteños en época virreinal. Pese a ello, en la actualidad, la suerte de los santos tiene lugar en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) en la tarde del uno de enero. Para ello, reunida la comunidad en el coro alto del monasterio, e invocando al Espíritu Santo, se lleva a cabo la suerte de los santos, que realiza la abadesa, quien da una exhortación a la comunidad, junto con la secretaria. En este sorteo, que se realiza mediante cédulas, una religiosa pedirá por la comunidad durante todo el año, otra por una hermana fallecida, por una hermana viva, etc. se reza los lunes en cruz una estación. Tiene lugar también el sorteo de los patronos del año para la comunidad, entre todo el santoral. Algo semejante sucede en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador), donde, el uno de enero, rifan, durante la recreación, el patrono protector, así como la virtud a practicar durante el año, por quien se tiene que pedir (un sacerdote o el alma de un difunto) y un misterio del Rosario. En el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) la suerte de los santos también tiene lugar el uno de enero. Además del reparto de los santos, priora regala caramelos a las hermanas. Pese a la falta de documentación, el ritual seguido responde a los modos antiguos, por lo que es posible que sea una práctica existente en estos monasterios desde época virreinal.

I.IV.5. Año Nuevo

El uno de enero era día cambios en la Real Audiencia de Quito. El Año Nuevo traía la renovación de los alcaldes ordinarios en las ciudades de reducida población de la Real Audiencia³⁶⁴ y del Cabildo quiteño³⁶⁵, designándose las autoridades del año presente, eligiendo, entre otros, el Alcalde de la Santa Hermandad, el Procurador General, el Mayordomo, el Abogado y el Procurador de Pleitos. Mientras esto sucedía en el ámbito civil, en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), se repartía la ropa nueva a las hermanas³⁶⁶.

En muchas clausuras femeninas, era tradición que, el uno de enero, el Niño Jesús visitase las celdas de las monjas, para que la primera visita que tuvieran en el año fuera la de su Esposo Jesús. De nuevo, constatamos las diversas maneras en las que las

³⁶⁴ Los regidores, el uno de enero, debían oír la misa del Espíritu Santo y elegir, en la casa del Cabildo, en presencia del Corregidor o Justicia Mayor, los alcaldes y demás funcionarios de la institución, principalmente el Procurador, el Mayordomo y el tenedor de bienes de difuntos. VARGAS (1944): 233 y VARGAS (1977): 237.

³⁶⁵ Para los nombramientos de nuevos dignatarios entre 1604 y 1692, véase DESCALZI (1987).

³⁶⁶ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 138 y 139.

imágenes del Niño Jesús participaban en la vida espiritual de las monjas³⁶⁷. Además, el uno de enero se festejaba al Niño Jesús, en recuerdo de la octava de la Natividad y de la circuncisión de Jesús, a quien como judío le fue practicada en el plazo máximo de ocho días a contar desde el nacimiento³⁶⁸. Se trata de la primera sangre derramada de la Redención y es símbolo, además, del acatamiento de la ley divina. Al imponer el nombre de la criatura, se recuerda el cumplimiento de las profecías, especialmente la de Isaías, quien vaticinó que sería *Enmanuel* el nombre del Mesías, nacido de una virgen. De aquí deriva la celebración del Manolito, representación de Jesús infante entronizado como rey, costumbre viva en muchos monasterios femeninos³⁶⁹.

En el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) se celebra una especie de *Pase del Niño* con el *Niño de la Comunidad*, práctica de la que se desconoce su antigüedad [fig. 89].



Fig. 89: Anónimo. *Niño de la Comunidad*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

³⁶⁷ La centralidad de estas imágenes en la vida claustral y en el ciclo navideño se analizará desde una óptica material y estilística en el capítulo tres.

³⁶⁸ “Llegado el día octavo en que debía ser circuncidado el niño, le fue puesto por nombre «Jesús», nombre que le puso el ángel antes que fuese concebido”. Lc 2, 21.

³⁶⁹ ARBETETA MIRA (1996): 51.

La imagen, una talla quiteña barroca, se saca al altar mayor de la iglesia y al término de la misa, ingresa de nuevo en la clausura, donde tiene lugar una procesión claustral, en la que la es portada por la Madrina. Durante la procesión, las hermanas entonan villancicos, terminando en el refectorio, donde la Madrina entrega regalos a la comunidad.

En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) tiene lugar la celebración de un *Te deum*, en agradecimiento por el año anterior. Las conceptas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador) celebran el Año Nuevo con una Misa y en el Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador) se da gracias a Dios por la vida, la vocación y por todas las bondades que concede a las hermanas en el monasterio, así como a los hermanos del mundo³⁷⁰. Al finalizar la Exposición de las Cuarenta Horas se celebra una procesión con el Santísimo en la iglesia conventual.

I.IV.6. Día de Reyes

El día de la Epifanía, en la Real Audiencia de Quito, los indios bailaban disfrazados de negros, como puede verse en una de las acuarelas del ya citado *Álbum de Madrid* (hacia 1855)³⁷¹ [fig. 90].

La festividad de los Santos Reyes en las clausuras españolas fue una fiesta muy importante, como revelación de la divinidad de Jesús a las criaturas³⁷². Este día, Jesús, como Rey de reyes, recibía a los Reyes Magos, que representaban a los Grandes de la Tierra. En la Real Audiencia de Quito fue una fiesta de menor trascendencia que en España, aunque como veremos a continuación se celebró de diversas maneras. Es sabido, por ejemplo, que los jesuitas quiteños fomentaron la Cofradía de los Reyes Magos, integrada por los negros³⁷³.

Por su parte, en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), el seis de enero de 1635, la Madre Mariana de Jesús Torres (1563-1635) enseñó a su comunidad, durante la recreación, la manera de ofrendar al Divino Niño los dones de los Santos Reyes, el oro del amor, el incienso de la oración y la mirra de la mortificación incesante y de la voluntaria penitencia³⁷⁴.

³⁷⁰ ÁLVAREZ S. (2011): 19.

³⁷¹ ORTIZ CRESPO (2005): 254 y 255.

³⁷² ARBETETA MIRA (1996B): 52-57.

³⁷³ VERDI WEBSTER (2007): 94.

³⁷⁴ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 140.



Fig. 90: *Baile de los Santos Reyes. Guápulo. Acuarela del Álbum de Costumbres Ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres. Pinturas de mediados del siglo XIX. Hacia 1855. Madrid, Biblioteca Nacional.*

Por otro lado, llegada la Pascua de los Santos Reyes la Venerable Virgen Gertrudis de San Ildefonso (1652-1709), del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), vio la Epifanía y, a imitación de los Santos Reyes, ofreció sus dones al Niño Dios. Pero a diferencia de éstos, solo tenía para ofrecerle, por dones, sus pecados y defectos³⁷⁵. Estas interpretaciones de los dones de los Reyes Magos habría que vincularlas con los textos de las cédulas de la Canastilla mística que hacían referencia a la ofrenda de oro, el don de incienso y el don de mirra, como los capillos del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) [fig. 91]:

³⁷⁵ “Y vuelta, la atención, del diuino, amante a mi alma, le decia: “Getrudes; ofreceme, dones: El alma, como auia visto, los grandes, Y ricos, que los reyes auian, ofrecido, al Señor; encogida, de hombros, respondió: No tengo Señor, que ofrecerte mas, que mis peccados. Volui, los ojos, a mi Señora la Virgen Maria y le dixi: Madre Y Señora mia no tengo, dones, que, ofrecer, a tu Hijo, Y mi Señor (Fuera de los Votos) mas que mis faltas defectos y peccados, que presento y demuestro: En mi soberuía y te pido, la humildad, de Corazon. La vanagloria Y pido, el desprecio, Y abatimiento, Y Conocimiento de mi Nada. Los Vicios Capitales; Y pido, Contra ellos; Las Virtudes opuestas. Ofrezcote Señora el Corazon, Con los afectos, tibios, Y obras imperfectas, paraqué las perficiones, Con los meritos de mi Señor Jesuchristo Y vuestros. Y los de, tu Esposo San Joseph. Assimismo te ofrezco, mi vida, alma Y potencias, para que las dispongas con tu Limpieza, Y pureza, para, receuir, Al Santissimo Sacramento, a mayor honrra, Y gloria de la Santissima Trinidad”. FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo II, libro 2, cap. 8, folios 126 bis, 127, 127 bis, 128, 128 bis, 129 y 129 bis.

“Obsequio

Ejercitar la caridad con Dios / por medio de una observancia exac- / ta, y mortificar la lengua guar- / dando el silencio posible.

Ofrenda de Oro.

Llega, llega el alma dichosa, / ofrece al recién-nacido / Oro puro muy subido / con caridad religiosa; / será dádiva preciosa / a tu Niño fiel amante, / si con gemido incesante / le das el alma y la vida, / viviendo ya muy unida / al Amor, Divino Infante.

Obsequio

Ofrecer al Señor incienso de / adoración en el Santísimo Sacra- / mento visitándole con frecuencia; / y mortificarse en no quejarse en / los dolores interiores y exteriores.

Don de Incienso

El Cordero inmaculado / se prepara al sacrificio; / da desde el pesebre indicio / que viene á ser inmolado. / Alma, con grande cuidado / el Incienso has de ofrecer / tu corazón debe arder / holocausto consumado, / a imitación de tu Amado / que en cruz ha de padecer.

Obsequio

Frecuentes actos de contrición, / y una vez a la semana alguna / mortificación exterior.

Don de Mirra.

Las manos de Dios nacido / ¡cuánta Mirra ha destilado! / mírale mortificado / ¡Cuánta pena y que sufrido! / si tu amor enternecido / lo quiere fiel consolar, / procura mortificar / todo sentido y potencia; / Mirra sea tu penitencia / que espese saber amar”.

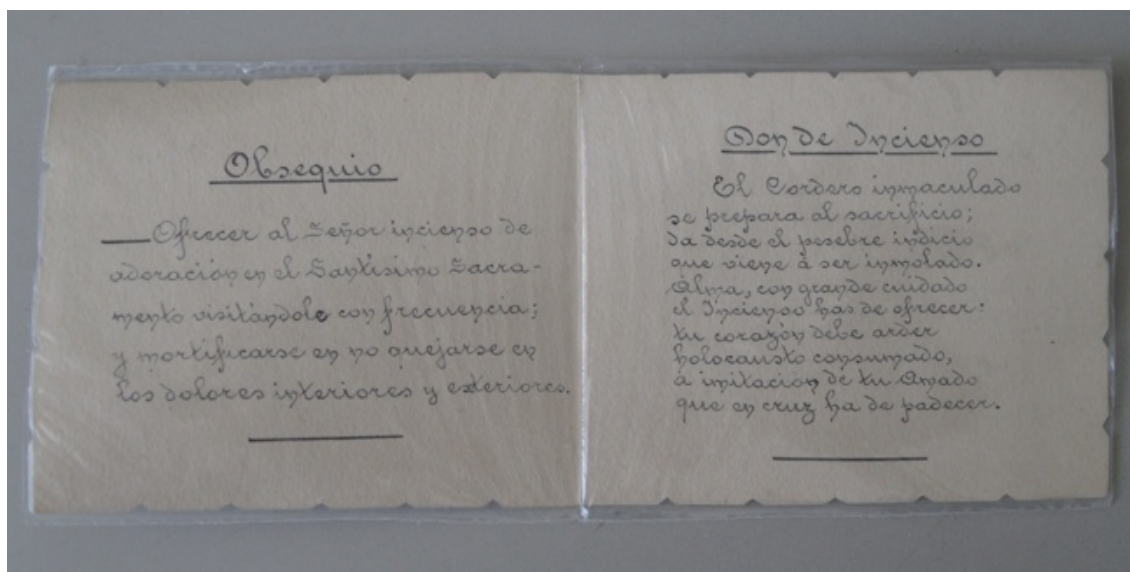


Fig. 91: Cédula del don de incienso. Hacia 1950. Texto manuscrito. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

Encontramos información adicional acerca de cómo se celebraba esta festividad en los monasterios quiteños en los documentos relativos al Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), por los que se sabe que este día se comían postres de leche, helados de almendra, alfajores y bizcochos³⁷⁶.

³⁷⁶ PACHECO BUSTILLOS (2000): 67 y 68 y PAZOS BARRERA (2008): 159.

Actualmente, la fiesta de los Santos Reyes sigue sin gozar de mucho predicamento en las clausuras quiteñas. A pesar de ello, en el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) algunas hermanas, por sorteo, se visten de Reyes Magos, teniendo trajes para tal efecto. En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador) las hermanas asisten la misa y reciben pequeños obsequios, siempre de poco valor económico.

I.IV.7. La Purificación de María o Candelaria

La celebración de la Purificación de María, conocida popularmente como *La Candelaria*, cerraba el ciclo navideño el dos de febrero. Es ésta una de las cuatro fiestas marianas más antiguas, derivada de la primitiva *Hypapante*, es decir, el encuentro de Jesús con el anciano Simeón, que lo reconoce como Mesías (Lc 2, 22-35). Esta festividad representaba el retorno de la Virgen María a la vida social, tras la cuarentena impuesta por el parto, aunque tanto Jesús como su madre, estaban exentos de pecado y, por lo tanto, de este precepto, pero se sometieron a él. En este ritual, la ley mosaica (Lev 12, 1-8) exigía presentar al sacerdote, como ofrenda, una pareja de tórtolas, para el rescate de los pobres, así como la presencia de acompañantes portando velas o candelas, por lo que a esta fiesta se le denominaría popularmente como Candelaria.

En las clausuras femeninas se solía sacar en procesión alguna imagen con la advocación de Purificación, Candelaria o Luz³⁷⁷, con las candelas propias de la festividad, a las que, a veces, se añadían unas pequeñas palomas, generalmente de labor conventual, en recuerdo de las tórtolas que se entregaban como rescate de los pobres y que, en el caso de la Virgen María, por ser pobre, fueron dos pichones. Durante la liturgia de este día tenía lugar la bendición de las candelas³⁷⁸. Las candelas benditas se conservaban durante todo el año, pues se creía que, al encenderse, poseían virtudes profilácticas, protegiendo contra las tormentas, granizadas, incendios, epidemias y las acechanzas del maligno a la hora de la muerte, por ello, con el fin de que iluminase los últimos pasos del camino del fiel hacia la eternidad, se ponía entre sus manos en el

³⁷⁷ Sinónimo de la Candelaria es la Luz. La Virgen de la Luz dio a luz a la Luz: “Porque junto a ti está la fuente de la vida y en tu lumbre la lumbre contemplamos” (Sal 35, 10). GONZÁLEZ GÓMEZ (2002): 118.

³⁷⁸ Ceremonia que procede de la Katharsis, rito lustral pagano, que utilizaba antorchas para espantar a los espíritus de las tinieblas. De esta manera rememoraban los griegos la búsqueda de Perséfone después de su rapto por Hades y los romanos celebraban la fiesta de las Ambarvalia. Réau recoge que de acuerdo con ciertos historiadores de las religiones, la fiesta cristiana de la Purificación de la Virgen habría sustituido a la fiesta pagana de las Lupercales, pero Dom Leclercq observó acertadamente que no había ninguna semejanza en el ritual, ni coincidencia de fechas. RÉAU (2008): 274.

lecho de muerte³⁷⁹. La cera simbolizaba, según san Anselmo (1033-1109), la carne virginal de Cristo, la mecha su alma y la luz de su llama, su divinidad.

Esta festividad fue de gran importancia para la propia Virgen María, puesto que eligió este día para aparecerse a la beata Ángela de Foligno (1248-1309), a la que puso en sus brazos el Niño Jesús³⁸⁰. Esto mismo sucederá, como veremos en el capítulo cuarto al analizar la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación o Candelaria*, en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito con la Madre Mariana de Jesús, a la que se le apareció la Virgen María el dos de febrero de 1594 y el dos de febrero de 1610.

En la Real Audiencia de Quito, desde el siglo XVI, la celebración de la festividad de Nuestra Señora de la Purificación o Candelaria tenía tanta solemnidad en la ciudad de Quito (Ecuador), que el Cabildo de la ciudad la consideraba de suma importancia religiosa y de importancia capital para la ciudad³⁸¹. En este día se bendecían las velas y las brasas. Si la cera, de por sí, era imprescindible en el boato litúrgico y de culto a las imágenes, convirtiéndose en uno de los gastos más importantes en iglesias, conventos y monasterios, puesto que todo acto religioso de cierto relieve requería un importante consumo de cirios y velas, que, a veces, se llegaban a alquilar³⁸², en esta festividad su presencia era del todo imprescindible. El Cabildo, desde el siglo XVI, tenía por costumbre dar, en la iglesia, las candelas a los Regidores, a los señores de la Audiencia, a sus oficiales y a los del Cabildo. Sobre este aspecto hay mucha documentación, especialmente acerca del gasto, lo que nos ayuda a entender las ramificaciones reales y económicas de la vida conventual y su relación con la ciudad, autoridades, etc. Así, el dieciocho de enero de 1575 dispuso entregar a cuenta suya las respectivas ceras a los personeros de la corporación, como a los miembros de la Real

³⁷⁹ ARBETETA MIRA (1996A): 57; ARBETETA MIRA (2002): 23; GONZÁLEZ GÓMEZ (2002): 113; MERINO (2009): 599-610 y SCHENONE (1998): 53-57.

³⁸⁰ “Una mañana, durante la fiesta de la Purificación de María Virgen, mientras estaba en la iglesia de los frailes menores de Foligno, la voz divina me dijo: «Ésta es la hora en que la beata Virgen María fue con su Hijo al templo». Al oír estas palabras, una ola caliente de alegría me invadió el alma. Pero de improviso sentí que mi alegría se transformaba en luz y, elevada en espíritu, vi a la Virgen entrar con el sol en el templo. En un ímpetu de reverente amor fui a su encuentro, pero como por humildad no me atrevía acercarme, la Virgen me aseguró animándome dulcemente, y acercándole el Niño Jesús y me dijo: «Oh tú que amas a mi hijo, toma». Yo sentí entonces en los brazos al Niño Jesús. Tenía los ojos cerrados en la mansedumbre de un sueño sereno y estaba todo envuelto en vendas como en una nube”. Recogido en DOLZ (2010B): 85 y 86.

³⁸¹ DESCALZI (1981): 43.

³⁸² PANIAGUA PÉREZ y TRUHAN (2003): 587.

Audiencia³⁸³. Diez días después, el veintiocho de enero de 1575, se mandó “dar libramiento a García Duque Mayordomo desta ciudad, para que Miguel de Entrambasaguas le dé a cuenta del alquiler veinte pesos y medio de plata corriente marcada, para pagar las velas del día de Nuestra Señora Candelaria, parece desde año que costaron tanto de cera e oro e hechura, el cual se dio en forma”³⁸⁴. Era tal la importancia que se otorgaba a estas velas, que en 1595 se elevó una proposición sobre un Estanco de Velas³⁸⁵, además de la entrega de las ceras a los Oficiales Reales³⁸⁶.

Por la obligatoriedad que voluntariamente se había impuesto el Cabildo en proporcionar cera para la fiesta de la Candelaria, el once de enero de 1599 se ordenó comprar la necesaria para la fabricación de las velas, con el fin de repartirlas entre sus miembros y los de la Real Audiencia³⁸⁷. En 1600 el Cabildo obsequió las ceras a los miembros de la Real Audiencia y a sus Capitulares³⁸⁸. En 1602 el Cabildo ordenó:

“a dos Capitulares que proveyesen lo necesario para el obsequio de las ceras a los Cabildantes y a los miembros de la Real Audiencia en el día de la Candelaria, como era ya una costumbre inveterada. [...] En relación a la entrega de ceras a sus miembros en el día de la Candelaria, modificó el Cabildo lo acordado en la sesión anterior, especificando que sólo se las daría al Presidente, a los Oidores, al Fiscal y al Alguacil Mayor. Pedro Once de Castillejo argumentó explicando que había una orden expresa sobre este asunto y que por esta vez se siguiera la costumbre establecida”³⁸⁹.

³⁸³ “Quel mayordomo desta ciudad dé candelas de cera el día de Nuestra Señora Candelaria a este Cabildo, Alcaldes e Regidores, Escribano e Procurador e Mayordomo, y primero a los Señores Presidente e Oidores e Fiscal Real, y que porque ahora un año el Señor Presidente mandó dar velas al Alguacil Mayor de Corte e Secretario e Relator, y por comedimiento de su mandado se le dieron, porque dixo que si no se hacía así desta manera, no se le diese ningunas a los demás Señores Oidores, y por este respeto y no desabrilles dixeron que lo mesmo se haga este año hasta dar cuenta dello a la persona Real, para que no sea visto introducir costumbre en este Cabildo, y Su Majestad otra cosa mande cerca dello”. *Libro del Ilustre Cabildo, Justicia e Regimiento desta Muy Noble e Muy Leal Ciudad de Sant Francisco de Quito 1575-1576*. Folio 191. Pág. 26.

³⁸⁴ *Libro del Ilustre Cabildo, Justicia e Regimiento desta Muy Noble e Muy Leal Ciudad de Sant Francisco de Quito 1575-1576*. Folio vuelto 193, pp. 29 y 30 y DESCALZI (1978): 248.

³⁸⁵ “En la primera sesión de este año se ordenó al Mayordomo hiciese buen aprovisionamiento de ceras, para repartirlas a las autoridades de la Real Audiencia y para el uso personal de ellos mismos, en la próxima fiesta de la Candelaria. A la vez se conoció la proposición presentada por Matías de Herrera sobre el Estanco de Velas”. DESCALZI (1978): 344.

³⁸⁶ El trece de enero de 1595 el Cabildo mandó “que el dicho Mayordomo que es Juan Alvarez Moreno compre las candelas de cera, como es uso y costumbre, y tenga razón de todo y se le tomen en cuenta cuando diere las cuentas al Procurador”. Recogido en *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito. 1593-1597. Vol. XVII*. Folio 152, pp. 245 y 246.

³⁸⁷ “En conformidad de la costumbre que esta ciudad tiene de dar las candelas el día de Nuestra Señora de la Candelaria, y se acordó que conforme a la memoria del año pasado, se compre la cera que fuese necesaria y se cometió a Melchor de Villegas y Cristóbal de Troya Regidores y a Don Agustín Pérez de Vivero Procurador general, para que compren la cera y se hagan las dichas velas, y de lo que montare se dé libramiento en los propios de la ciudad”. Recogido en *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito. 1597-1603. Tomo I. Vol. XIII*. Folio 101, p. 211 y DESCALZI (1978): 370.

³⁸⁸ DESCALZI (1981): 43.

³⁸⁹ DESCALZI (1981): 53 y 54.

En 1603 el Cabildo trató acerca de la fiesta de la Candelaria en los términos usuales de todos los años, es decir, “cera para obsequiar a la Real Audiencia y a los Capitulares y designación de Diputados para que hiciesen las invitaciones protocolarias a las Autoridades Civiles y Religiosas. En una reunión posterior, Diego Sancho de la Carrera demandó que se le entregara “dobladas las candelas” por su calidad de Alférez Real y por carecer de salario. El Cabildo aprobó esta entrega en número de cuatro candelas, que eran el doble de las dadas a los Regidores”³⁹⁰. Un año después, en 1604, tenemos constancia del nombramiento de los Delegados, tanto Capitulares como miembros de la Audiencia, a los que se obsequiaban las candelas³⁹¹. Con el fin de saber las personas a quienes se habían de dar las candelas en la fiesta del dos de febrero de 1612, se presentó en el Cabildo una memoria el treinta de enero de 1612³⁹².

En el Cabildo del diecisiete de diciembre de 1678 se leyó “una petición del Mayordomo de los Propios de esta ciudad, en que representa no tener efectos prontos para el gasto de la fiesta de Nuestra Señora de La Candelaria por la cortedad de Propios y mala cobranza de ellos, por el descaecimiento de la tierra y que este Cabildo diese el orden conveniente; y vista (el)** por el dicho Cabildo, se acordó que dicha petición se lleve al señor Presidente, para lo cual, y que signifiquen a Su Señoría las razones que hay para que por ahora se excuse este gasto, nombraron por diputados al Capitán Martín de Aybar y al Tesorero Juan de Vera Pizarro”³⁹³.

En el Cabildo del diez de febrero de 1679 se informó de que “la cera de La Candelaria se sacó fiada por estar los Propios empeñados y sin dinero actual y que la fió con cargo de dar libranza para el Capitán Antonio López de Zuloeta, que paga censo a esta ciudad; y atento a no estar cumplido el plazo en que debe pagar los censos que paga a este Cabildo, según dice el Mayordomo, se acordó se le pida al dicho Capitán Antonio López, a cuenta del dicho censo lo que bastare para pagar los gastos de dicha cera”³⁹⁴.

³⁹⁰ DESCALZI (1981): 75.

³⁹¹ DESCALZI (1981): 86.

³⁹² En este Cabildo “se presentaron por los Diputados deste Cabildo para la repartición de las velas de la Candelaria, la memoria de las candelas y a las personas que se han de dar; y visto por este Cabildo, lo aprobaron y mandaron que los porteros deste Cabildo que han de repartir las dichas candelas, las den solamente a los que se hallaren en la iglesia el día de la fiesta de la Candelaria y a los que tuvieren legítimo impedimento y tenga memoria de los que no se hallaren para que no se le den so pena que si se las dieran, las pagarán de sus bienes y a los dichos Regidores que se les ha de dar, han de estar en la dicha iglesia en forma de Cabildo”. Recogido en *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito. 1610-1616. Tomo I. Vol. XXVI*. Folio 86, pp. 136 y 137.

³⁹³ *Actas del Cabildo Colonial de San Francisco de Quito de 1676 a 1683. Vol. XLI*. Folio 101 vuelto, p. 170.

³⁹⁴ *Actas del Cabildo Colonial de San Francisco de Quito de 1676 a 1683. Vol. XLI*. Folio 120 y 120 vuelto, p. 200.

El Cabildo celebrado el dos de enero de 1691 presenta una gran novedad respecto a todos los anteriores, puesto que se pidió al Obispo de Quito, Sancho de Andrade y Figueroa, que fuese la Santa Iglesia Catedral de la ciudad la que diese las velas a los capitulares del Cabildo secular, tal y como se hacía en el resto de ciudades del reino³⁹⁵. Lo que no debió hacerse efectivo, ya que en el Cabildo celebrado el diez de abril de 1696 se acordó que los diputados nombrados para la fiesta de La Candelaria y los demás de este Cabildo, que lo son el Tesorero don Juan de Lago Bahamonde y el Maestre de Campo Roque Antonio Dávila, Regidor, corran con la diputaría por lo que toca al repartimiento de las hachas³⁹⁶.

En cuanto a la cera, podía ser de la tierra, elaborada con sebo, lo que producía humos negros que deterioraban mucho los interiores así como las obras, y cera de Castilla, que se importaba desde la península y que, por lo tanto, era muy cara³⁹⁷.

Todos estos datos nos permiten ver cómo se financiaban parte de los gastos de la fiesta de la Candelaria. En la que, como en casi todas las prácticas piadosas del ciclo navideño, las representaciones escultóricas y pictóricas jugaron un papel importante. En las clausuras quiteñas fue habitual la presencia de lienzos de *Nuestra Señora de la Candelaria*, como el existente en la Sala de profundis del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), en el que aparece representada de pie sobre la media luna, con dos lámparas a los lados³⁹⁸. O el lienzo de *Nuestra Señora de la Candelaria* del archivo del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), según el Padre Vargas de valor artístico³⁹⁹.

La celebración más importante de la Purificación de María tenía lugar en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), donde se veneraba la imagen milagrosa de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* o *Candelaria*⁴⁰⁰ tallada por Francisco del Castillo en 1611 [fig. 92 y 93]. En el capítulo cuarto analizaremos detalladamente la historia de esta imagen, así como su culto. En esta festividad, las candelas tuvieron gran protagonismo como atestigua la existencia en el monasterio, desde antiguo, de una cerería.

³⁹⁵ *Actas del Cabildo Colonial de San Francisco de Quito. 1688-1696. Vol. XLV. Folios 6 y 6 vuelto, p. 112.*

³⁹⁶ *Actas del Cabildo Colonial de San Francisco de Quito. 1688-1696. Vol. XLV. Folio 173 vuelto, p. 393.*

³⁹⁷ Acerca de los útiles, materiales y precios de la cera, véase PANIAGUA PÉREZ y TRUHAN (2003): 593 y 594.

³⁹⁸ VARGAS (1972): 237 y VARGAS (2005): 231.

³⁹⁹ VARGAS (1972): 195 y VARGAS (2005): 190.

⁴⁰⁰ ZAYAS Y ARANCIBIA (1990): 589-604.



Fig. 92: Francisco del Castillo. *Nuestra Señora del Buen Suceso de la Purificación o Candelaria*. 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fig. 93: Francisco del Castillo. *Nuestra Señora del Buen Suceso de la Purificación o Candelaria* (detalle). 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Como trabajo comunitario, aún hoy, durante una semana, a finales de octubre o comienzos de noviembre, las conceptas quiteñas realizan las velas para la festividad de la Candelaria, que una vez bendecidas venderán en el torno conventual para la bendición del hogar, el trabajo y la asistencia de los moribundos. [fig. 94, 95, 96, 97 y 98]. Por ello, hoy, como antaño, las candelas benditas son el eje de la celebración⁴⁰¹.



Fig. 94: *Concepcionistas franciscanas confeccionando las velas para la festividad de La Candelaria*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fig. 95: *Concepcionistas franciscanas confeccionando las velas para la festividad de La Candelaria*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

⁴⁰¹ Esta festividad debió proveer de importantes ingresos al monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador). En las cuentas correspondientes al mes de febrero de 1917 consta el ingreso de treinta sures por la fiesta de la Santísima Virgen del Buen Suceso [ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50].

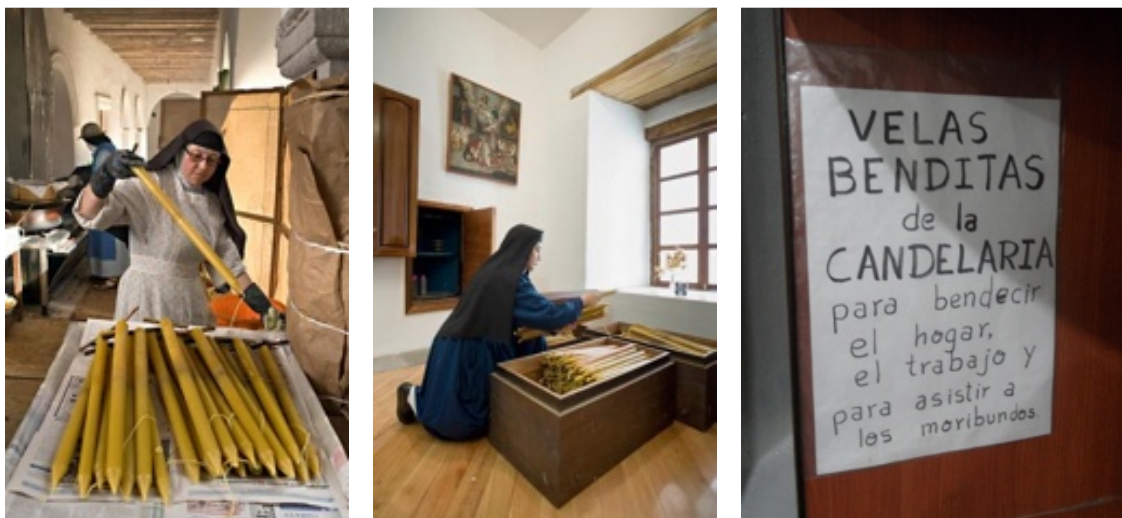


Fig. 96: *Concepcionistas franciscanas confeccionando las velas para la festividad de La Candelaria.* Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fig. 97: *Cajones con velas benditas para su venta.* Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Torno. Fig. 98: *Cartel anunciando la venta de Velas benditas de La Candelaria.* 2013. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Torno.

Sabemos que en la Real Audiencia de Quito existieron cofradías bajo la advocación de Nuestra Señora de la Purificación, como la de Gualaceo (Ecuador). El principal gasto que hacía la cofradía era en misas y sermones, hasta el punto de que, en 1729, el obispo de Quito, Luis Francisco Romero, le recomendó que no gastase todo el dinero en los actos de la festividad, sino que utilizase algunos de sus bienes para las alhajas de la Virgen⁴⁰².

Hasta aquí llega nuestro conocimiento sobre esta celebración en época virreinal. En la actualidad, en el Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), el día de la Candelaria cada hermana lleva una vela o velón en la Eucaristía, que serán bendecidos en el coro bajo. Durante esta bendición, las hermanas renuevan las promesas del Bautismo, así como su consagración. Terminada la celebración, cada hermana lleva esa vela a su celda, donde permanecerá durante todo el año. Esta vela será prendida, como señal de la luz, en los momentos de dificultad y encuentro con el Señor. En el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) las carmelitas descalzas sitúan, para la celebración de la misa, las imágenes de la Virgen con el Niño y San José cerca de la reja del coro bajo. Junto a las imágenes colocan frutas y unas tortillas o galletas grandes y dos velas. Después de la misa, las imágenes son llevadas al refectorio. Para esta celebración la comunidad ya no utiliza las imágenes barrocas quiteñas, que aún conserva, sino unas

⁴⁰² Archivo de la Curia Arzobispal de Cuenca. Cofradías 10476, f. 9v. Recogido en PANIAGUA PÉREZ y TRUHAN (2003): 117.

más modernas, de resina. Las imágenes barrocas responden a los típicos modelos de la escuela quiteña, tratándose de tallas vestideras, que cuentan con ropajes antiguos. Su delicado estado de conservación ha hecho que las hermanas hayan antepuesto su preservación a su utilización.

En el Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador) el dos de febrero su comunidad celebra al *Niño de Ibarra* [fig. 99]. Esta fiesta, según relatan las antiguas hermanas del monasterio, recibe este nombre porque la imagen del Niño Jesús, una talla quiteña del siglo XVIII⁴⁰³, fue traída del extinto Monasterio Concepcionista de Ibarra (Ecuador). El dos de febrero de 1934 el Niño Jesús mostró su rostro cubierto de un sudor copioso, que aunque era secado con algodones, el suceso se prolongó durante unos cuarenta y cinco minutos, lo que hizo que la comunidad realizase una Hora Santa y pasase la noche junto a la imagen, pidiendo misericordia⁴⁰⁴.



Fig. 99: Anónimo. *Niño de Ibarra*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.

En esta festividad, a diferencia de otras del ciclo litúrgico navideño, la presencia de la sociedad civil de la Real Audiencia era mucho más notable, puesto que, para el

⁴⁰³ Publicado en ARIAS ÁLVAREZ (2012): 160 y 161, aunque no se hace referencia alguna a su nombre, ni a la tradición de la que es protagonista.

⁴⁰⁴ ÁLVAREZ S. (2011): 19.

Cabildo quiteño, desde el siglo XVI, esta celebración se consideraba de importancia capital para la ciudad.

I.V. Conclusiones: el uso de las imágenes

Como se ha podido constatar a lo largo de este capítulo, el ciclo litúrgico de Navidad se caracterizó por el alto grado de participación e interacción de imágenes en las diferentes prácticas devocionales. De este modo, en el desarrollo de muchas de estas celebraciones, las oraciones y las imágenes constituían una unidad, aunque este hecho se haya perdido de vista en la historiografía artística, que ha analizado las imágenes por sí mismas y no en relación a sus usos y funciones culturales.



Fig. 100: *Concepcionista franciscana ante un altar efímero con la imagen del Niño Jesús.* Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fig. 101: *Carmelitas descalzas cantando villancicos alrededor de la imagen del Niño Jesús.* Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

En las clausuras femeninas las imágenes, como patrimonio histórico vivo, siguen sirviendo a los fines para los que fueron creadas, siendo conservadas y transmitidas a las siguientes generaciones de monjas [fig. 100 y 101]. Para las comunidades, la riqueza de estos objetos no reside, en muchos casos, en su valor artístico, sino en la función que cumplen. Esto ha provocado que, como objetos devocionales, hayan sido olvidados por la investigación y los discursos artísticos, que solo han prestado atención a aquéllos que

gozan de valor artístico o económico. Al analizar las prácticas devocionales que realizan las monjas durante el Adviento y la Navidad, hemos podido comprobar cómo las imágenes articulan muchas de ellas, siendo fundamentales en la vida conventual por su uso cotidiano. Son el centro de atención de los Retiros, Jornadas, Novenas, Oes, Posadas, Pases del Niño, etc. Sin embargo, el estudio de estas obras, en la historiografía artística quiteña, no se ha puesto en relación con estas prácticas [fig. 102 y 103].



Fig. 102: *Carmelita descalza con imagen del Tránsito de la Virgen*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 103: *Carmelita descalza con imagen del Niño Jesús*. Cuenca, Monasterio de la Asunción, San José y el Santo Ángel Custodio.

Los archivos nos han proporcionado importantes datos acerca de la interacción de las monjas con las imágenes, que en nada responden a la mirada de género que usa parte de la historiografía para encasillar a las monjas en una patología o considerar a las imágenes como resultado de un arte femenino⁴⁰⁵. En modo alguno podemos compartir estas teorías, puesto que en los conventos masculinos las imágenes también se arreglaban y vestían para las festividades, contando con ajuares tan importantes como los que tenían las imágenes de los monasterios femeninos. En ese sentido conviene recordar el famoso taller de bordados que existió, desde el siglo XV, en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (España), integrado por

⁴⁰⁵ Kennedy propone que las mujeres podrían haber concebido los temas de la creación, la compostura y la manipulación de las imágenes de modo distinto a los del mundo masculino. Para esta misma autora, “las mujeres parecen tener verdadero placer en vestir y «preparar» las imágenes antes de una festividad religiosa, muchas de las cuales son articuladas, y entablan con las mismas una relación de intimidad como si se tratara de seres reales”. KENNEDY TROYA (2002): 108-127.

hombres⁴⁰⁶. Además, para muchas de sus celebraciones y prácticas devocionales, como hemos visto, los conventos masculinos también contaron con imágenes, al igual que sucedía en los claustros de monjas. Por ello, los estudios deben abandonar la mirada fraccionada y reconfigurar el análisis de estas tradiciones y este arte para no dejarlo sólo en una cuestión de género.

Tampoco podemos aceptar que el hecho de vestir a las imágenes provocase placer a las monjas, puesto que, como hemos analizado al presentar la Canastilla mística, vestir a las imágenes de forma simbólica era consecuencia de una serie de oraciones, ejercicios, penitencias y sacrificios. Por ello, vestir realmente una imagen era un proceso devoto que iba mucho más allá de un juego de muñecas y de lo placentero, sino que era simbólico, ritual y hasta jerarquizado, puesto que, como está documentado, algunas imágenes solo podían ser vestidas por la abadesa o priora. Además, los monasterios conservan oraciones y composiciones que se debían rezar e interpretar, respectivamente, durante estos actos de vestir a las imágenes, así como el ritual a seguir, en el que se llegaba a recoger hasta el orden en que se debían ir colocando las prendas.



Fig. 104: Toma de hábito de Concepcionistas Franciscanas con la imagen de la Inmaculada Concepción. Cuenca, Monasterio de la Limpia Concepción.

Todo ello muestra un complejo proceso de relación con las imágenes, que va más allá de una experiencia meramente placentera, sino de veneración de lo sagrado.

⁴⁰⁶ PIZARRO GÓMEZ (1993A): 219-238 y PIZARRO GÓMEZ (1993B): 355-357.

Esta veneración de las imágenes provocaba, y aún provoca, una serie de vivencias entre las monjas y las imágenes, dando lugar a gestos afectivos y de proximidad, como el de la fotografía en la que una concepcionista franciscana del Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador), en su toma de hábito, sujeta la mano de la imagen de la Inmaculada Concepción [fig. 104]. Este gesto no debe interpretarse en clave de género, puesto que recordemos que a san José se le representa sujetando la mano del Niño Jesús, pero si es un gesto significativo y afectivo, que pone en valor la relación imagen-función. Por ello, frente a una historia sesgada de los objetos devocionales, la relación del objeto con sus usuarios, ya sean mujeres u hombres, debe reinterpretarse, así como el contenido que transmiten y que se recibe.

Por todo lo expuesto, no se pueden seguir planteando cuestiones en torno a los usos y funciones de las imágenes, para siglos pasados, basándose únicamente en intuiciones o aplicando lo que sucedía en otros espacios y en otros tiempos, ni tampoco en clave contemporánea. Es imprescindible acudir a los archivos y a las fuentes documentales, para ver los usos reales de las imágenes, lejos de prejuicios y puntos comunes. Por lo tanto, no podemos dar por válidas teorías, o meras elucubraciones, que no tienen ningún sustento documental.

En el caso de las imágenes que formaban parte de las prácticas piadosas del ciclo navideño en la Real Audiencia de Quito, hasta ahora no habían sido estudiadas en relación a las devociones de las que son protagonistas indiscutibles. Además, muchas de ellas aún permanecían inéditas, tanto por estar en uso, como por ser objetos devocionales y, en algunos casos, no ser obras artísticas de primer nivel.

El estudio de todas estas prácticas piadosas, convertidas en tradiciones, nos ha permitido ver como las monjas se aproximaban a las imágenes e interactuaban con ellas. Por un lado, se podía volcar la atención en ellas, caso de las imágenes del Niño Jesús en los Retiros o del *Niño de la O*, al que se le cantaban las Antífonas de la O, que eran el punto en el que se focalizaba la atención y al que iban dirigidas todas las oraciones o meditaciones. Pero también se interactuaba con las imágenes moviéndolas, no solo en procesiones, como las de la Inmaculada, sino en prácticas a lo largo de varios días, como sucedía en las Jornadas, en las que durante los nueve días que duraban, se iban aproximando las imágenes de la Virgen María y san José hacia el portal de Belén o visitaban una estancia de la clausura, recorriendo el monasterio. Este movimiento, de igual manera, lo encontramos en las Posadas, puesto que con las imágenes de los Santos Esposos se escenificaba la petición de posada por las celdas de las monjas.

Por otro lado, los ajuares de estas imágenes, además de ser resultado de prácticas devotas, tienen un sentido iconográfico. Así, las imágenes de los Santos Esposos o Sagrados Peregrinos, tanto para las Jornadas como las Posadas, vestían como peregrinos, portando sombreros de amplio vuelo, en relación a su caminar. La eliminación de estas prendas, con el fin de contemplar las tallas como obras artísticas y no como objetos devocionales, hace que se pierdan muchos de sus aspectos iconográficos y, sobre todo, de su uso cultural. Esto mismo sucede, como analizaremos posteriormente, con las imágenes del Niño Jesús, cuyos ajuares, en modo alguno, constituían algo superfluo, aunque ahora así se interpreten, al prescindir para su exposición de sus ropas y joyas.

En relación a los usos de estas obras, se han realizado muchas afirmaciones que carecen de cualquier sustento documental o, en otros casos, sus autores no lo reseñan⁴⁰⁷. Los documentos y las propias obras son los que nos tienen que hablar de sus usos y funciones culturales, para lo que hay que tener siempre presente el espacio en el que se encuentran así como su tiempo.

⁴⁰⁷ Es el caso de Valiñas López, quien plantea la posibilidad de que con motivo de la Novena de Navidad se colocasen, en los templos conventuales quiteños, altares navideños con el Misterio: “El 16 de diciembre comenzaba la Novena del Niño que, a juzgar por los donativos de los fieles, se celebraba con gran solemnidad. Es posible que parte del nacimiento se trasladara entonces al templo, aunque la existencia de misterios de gran tamaño, como el que preside hoy el belén del Carmen Alto, invita a pensar que fueran estos grupos, más grandes y menos complejos, los que se bajaran a las iglesias. Ello demostraría el arraigo, también en Quito, de la costumbre de aparejar altares navideños como los que, sospecho, fueron habituales en España” [VALIÑAS LÓPEZ (2011): 62]. Este hecho no consta documentalmente y se basa, únicamente, en lo que, supuestamente, sucedía en la metrópoli en ese mismo momento, pero no en territorio quiteño. Resultado de esta investigación, si podemos afirmar, como presentaremos al analizar los Nacimientos de las clausuras quiteñas, que en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), en tiempos de la Madre Mariana de Jesús Torres (1563-1635), se componía un Pesebre en su coro alto, en el que en la noche del veinticuatro de diciembre, tras el Pase del Niño, se colocaba la imagen del *Niño de la Calenda*: “Después de hacer todo el recorrido, la procesión llegaba al Coro. Madre Mariana de Jesús tomaba al Niño de los brazos de la Religiosa que lo llevaba y lo reclinaba en su pesebre, arreglado por las Monjas en el Coro Superior, para el cántico de Maitines de ese día, hasta su octava, hasta la fiesta de los Reyes, que marcaba, en el Monasterio el fin de las alegrías y fiestas de Navidad” [SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 109 y 110].



**CAPÍTULO II.
EL BELÉN EN
LAS CLAUSURAS QUITAÑAS,
CULTO A JESÚS INFANTE**

El Belén, Pesebre o Nacimiento es una representación espacial, estacional y efímera del nacimiento de Cristo y, por lo tanto, de la presencia divina en la tierra. Como escenificación tridimensional crea un espacio físico, donde se colocan las figuras y los diversos elementos escenográficos. Y como manifestación del culto al Niño Jesús¹, los Nacimientos tuvieron una función didáctica y catequética². En el ámbito de las clausuras femeninas se sumó a estas funciones la contemplativa, sirviendo para contemplar al Dios hecho niño y, por lo tanto, la humanidad de Cristo³. Esta activación de la imagen del Niño Jesús con funciones didácticas y devocionales se puede constatar desde la jerarquía eclesiástica. Así, a este respecto, Palafox diría al escribir la *Vida de la Serenísima Infanta Sor Margarita de la Cruz*:

“¿A quién no enternecerá ver a Dios, no sólo Hombre, sino Niño? No sólo Niño, sino en un pesebre? No sólo en un pesebre, sino llorando? Alienta a las almas a servirle, socorrerle y amarle. A servirle por su edad, a amarle por su humildad, a socorrerle por su necesidad. La carne animal que no percibe la fragancia de estos espirituales sentimientos, tiénelos por niñería, sin considerar que aquel Niño a quien el alma adora, es Niño Dios; que aquel gobierna lo criado desde el pesebre y desde aquellas pajas mueve esos cielos; que aquellos ojos que lloran, dan luz a los planetas; que aquellas manos tiernas sustentan al mundo; que aquel cuerpo desnudo viste el universo”⁴.

En este capítulo abordaremos el estudio del Belén en los monasterios femeninos de la Real Audiencia, prestando especial atención a su desarrollo espacial, es decir, a las Salas del Belén, así como a las prácticas devocionales en torno a él. Para ello nos serviremos de diversas fuentes documentales, así como de las vidas de las monjas que habitaron esos monasterios. Veremos cómo, en los últimos años, estos espacios han sido

¹ Véase ARBETETA MIRA (2010): 20-29.

² “Se ha repetido continuamente –y en origen es posible que sea cierto- que el Belén es una forma catequética de mostrar el relato evangélico de la primera infancia de Jesús al pueblo analfabeto y a los niños. Sin embargo, los Belenes españoles son complejos, de composición reglada, y, en los siglos XVII y XVIII, según testimonia la literatura, cada elemento hace referencia a estados o virtudes del alma, expresando a veces ideas alambicadas que marcan, en los conventos, la vida de toda la comunidad”. ARBETETA MIRA (2000): 124.

³ El Belén “no es una manifestación única y aislada de la celebración navideña en el ámbito de la religiosidad popular. No es una simple maqueta cuyo solo fin es la contemplación y deleite curioso ante las anécdotas representadas. Es el pretexto para otras actividades de diferente tipo, especialmente las musicales, pues hoy se cantan villancicos, como antiguamente se representaban entremeses y pastorelas, o se bailaba al estilo de la tierra, tradición que continúa viva en algunos conventos de clausura. Las ofrendas al Belén, costumbre casi perdida, constituyen otra actividad, e incluso las comidas comunales que se realizaban con parte de estas ofrendas. Algunas de las figuras se han venido desplazando por el escenario, o cambiando de postura, y han dado pie a tradiciones importantes, como la tradición de entronizar al Niño Jesús el primer día del año, vigente aún en la América hispana, en Mallorca y en algunos conventos de clausura femeninos de la Península Ibérica. Es frecuente también mover el cortejo de los Reyes, que cada día avanza un poco, y es reemplazado por el grupo de Reyes Adorantes el día de la Epifanía”. ARBETETA MIRA (2000): 47.

⁴ PALAFOX Y MENDOZA, Juan de. *Vida de la Serenísima Infanta Sor Margarita de la Cruz*. En *Obras Completas*. Vol. IX. Madrid (España): 1762, p. 508. Recogido en FERNÁNDEZ GRACIA (2006): 19.

intervenidos, variando su aspecto formal, pero, sobre todo, simbólico. Junto al estudio de los grandes montajes claustrales, rescataremos las imágenes del Misterio que algunas monjas tuvieron, entre sus bienes, para su devoción en la intimidad de la celda.

II.I. Origen y aspectos formales del Belén en la Real Audiencia de Quito

Tradicionalmente se ha venido repitiendo que el origen del Belén en la Real Audiencia de Quito data “del siglo XVIII y su aparición marca una época: la de la escultura de género”⁵. Pese a esta afirmación del historiador quiteño Navarro, la existencia del Belén en la Real Audiencia es históricamente pareja a su propia fundación. En Quito (Ecuador), el Pesebre se convirtió en una de sus expresiones más propias, en cuya realización intervinieron escultores, encarnadores, doradores y pintores, destacando la aplicación de policromías a la chinesca, con las que se obtenía una policromía metálica, junto al encarne brillante⁶. Además de las figuras, el Belén quiteño incorporaba grandes escenografías con arquitecturas que representaban edificios de galerías con columnas salomónicas, iglesias y suntuosos palacios de madera que reproducían fielmente la arquitectura virreinal quiteña.

Los nacimientos, como afirma Kennedy, fueron parte fundamental del menaje temporal de las casas quiteñas. Seguramente, esto explique parcialmente el que el historiador Velasco, en un elogio a las artes quiteñas, escribiese que “para hacer juicio de la escultura, sería necesario ver con los ojos los adornos de muchas casas...”⁷. Entre ellos, destaca el Belén que tuvo el escultor Bernardo de Legarda.

Al igual que son muchas las prácticas y costumbres relacionadas con la Navidad que, olvidadas en la Península, aún persisten en América, y que, a veces, a falta de referencias próximas, se han venido considerando como originales y exclusivas, pero que, en realidad, fueron comunes a todos los territorios hispánicos, sucede lo mismo con algunos detalles de los belenes. Tales como el empleo de espejos, gradas o la presencia de representaciones de la Trinidad o del característico Ángel de la Estrella, conocido también como Caballero de la Estrella, que en los belenes quiteños abre el cortejo de los Reyes Magos y cuyo origen hay que buscarlo en el Juego de la estrella, una de las representaciones más populares de la Epifanía desde la Edad Media⁸ [fig. 1 y 2].

⁵ NAVARRO (2006, segunda edición revisada): 86.

⁶ TRUSTED (2006): 248-257.

⁷ KENNEDY TROYA (1997): 291-301.

⁸ En los Autos de Reyes, en los denominados *Officium Stellae*, la estrella aparecía llevada por un personaje, ángel o caballero [ARBETETA MIRA (2006): 62 y ARBETETA MIRA (2007): 29]. Este



Fig. 1: Anónimo. *Ángel de la estrella*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas. Fig. 2: Anónimo. *Ángel de la estrella*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.

El Nacimiento quiteño deriva conceptualmente de los Belenes españoles, aunque haya quien sostenga que “el arte belenista en la Real Audiencia de Quito, durante el periodo barroco, alcanzó unos niveles de desarrollo e integración con el resto de la actividad artística local muy superiores a los que, por la misma época, presentaba en la Península”⁹. Para ello, se afirma que esto se debería “al papel determinante que jugaron en su definición estética [...] los elementos afines al arte de Italia, varios de los cuales, como Marcos Guerra y otros jesuitas, procedían de Nápoles, y a la mayor reputación que las formas del rococó alcanzaron en estas tierras. Nace así en el Ecuador una

personaje aún se interpreta en los Autos del día de Reyes que se celebran en España, como el de Villarta de San Juan (Ciudad Real) [ARBETETA MIRA (2006): 192]. En territorio ecuatoriano el Ángel de la estrella es un personaje que sigue cobrando vida en algunas de sus festividades. Así, encabeza la procesión del Pase del Niño Viajero de Cuenca (Ecuador), simulando guiar a los Reyes Magos y pastores. Suele ser representado por un niño de diez a trece años, llevando una cabellera artificial rubia, una túnica larga de color blanco y una corona dorada o plateada, con un tul blanco. Aparece montado en un caballo, por lo general blanco, cubierto con una manta de tela blanca. En su mano derecha porta un madero con una estrella en su parte superior, forrado de papel plateado o dorado. Según se recoge en su Declaratoria como Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado, en diciembre de 2008, “es un personaje que no se ve con frecuencia en otros contextos culturales, pero en el Azuay es muy generalizado en las representaciones navideñas”. Este mismo personaje lo podemos encontrar en las fiestas de la Mamá Negra de Latacunga (Ecuador), que se celebran el veinticuatro de septiembre, en honor de la Virgen de las Mercedes, patrona y protectora de la ciudad. A lomos de un corcel blanco, encabeza el desfile, dando mensajes y loas en honor de la Virgen.

⁹ VALIÑAS LÓPEZ (2005): 81-98.

práctica de estirpe más napolitana que española y fuerte implicación galante, que será rápidamente asumida por los habitantes de la Audiencia, la cual, ejerciendo como cabeza rectora del gusto en un amplio radio de influencia, la extenderá hasta mucho más allá de sus fronteras e, incluso, la devolverá a la Metrópoli, contribuyendo con esos aportes a su maduración belenista”¹⁰. En modo alguno podemos compartir tales aseveraciones, puesto que la historia, al menos para nosotros, es bien diferente. Por un lado el autor parece desconocer la historia y evolución del Belén en España¹¹, al igual que en la cercana Portugal¹², defendiendo que la influencia napolitana “jugó un papel decisivo en la hasta entonces corta y fragmentaria historia de los nacimientos españoles y no es posible negar su peso en la configuración conceptual y material de la experiencia en el sentido en que la entendemos hoy”¹³.

A modo de apunte, ya que sería muy extenso reseñar el desarrollo del Belén en España y tampoco es el objeto de esta investigación, podemos exponer que ya en el siglo XVI algunos monasterios femeninos armaban un Belén, como sucedía en el Convento de San José de Toledo (España), del que actualmente solo se conserva una cabalgata de Reyes Magos de escuela castellana, fechada en la segunda mitad del siglo XVI¹⁴. Consta documentalmente que en 1513 el escultor Jorge Fernández talló dos Nacimientos, hoy perdidos, para los conventos de Santo Domingo de Écija y Sevilla (España)¹⁵. En este mismo siglo, y fuera ya del ámbito religioso, hubo hogares de la nobleza que contaron con sus propios Nacimientos. Así, en 1576 el VII duque de

¹⁰ VALIÑAS LÓPEZ (2005): 81-98. Valiñas López volverá a repetir esta afirmación en 2009, con algunas ligeras variantes [VALIÑAS LÓPEZ (2009): 415-432].

¹¹ Acerca de la evolución belén en España, véase ARBETETA (2007): 45-51. Parte de la historiografía continúa repitiendo, a pesar de su falsedad, que fue en el siglo XVIII, en tiempos de Carlos III, cuando se introdujo la costumbre de montar el belén doméstico en España. A este respecto, Arbeteta Mira se pregunta, con razón, “si esto fuera así, ¿cómo se explica la temprana presencia de los belenes en tierras americanas? [...] En lugares tan alejados de las principales líneas de navegación como Jujuy, concretamente en el Vallecito del Cerro, en la Quebrada de Humahuaca, Argentina, se documenta el primer belén o pesebre, realizado en 1595 con figuras de barro. Esto indica que por esas fechas, la costumbre estaba extendida de una punta a otra de América” [ARBETETA MIRA (2006): 23 y 24].

¹² Contamos con muchas noticias sobre la tradición del Belén en Portugal desde el siglo XVI. PAIS (2003A): 26-31 y PAIS (2007): 8-13.

¹³ VALIÑAS LÓPEZ (2009): 415-432. Para Valiñas López ésta es la única hipótesis válida en tanto que los hallazgos materiales y documentales, no permitan argumentar otra teoría. Sin embargo, para realizar tales afirmaciones el autor no presenta documento alguno, mientras que para argumentar otras hipótesis, diferentes a las suyas, se requiere de documentación y hallazgos materiales.

¹⁴ GARCÍA SERRANO (2002): 59.

¹⁵ “Haya en el dicho nascimiento una ymagen de nuestra señora con el niño jesus su precioso hijo e josepe e tres medios pastores e quatro angeles dos balantes e los otros dos de rodillas de a dos palmos e medio cada uno e una montaña en que haya... dos pastores con dos manadas de ovejas e que los pastores tengan sus flautas tañendo e con dos cananas e un buey e una mula tadaos a una pesebrera con su ligadura que parezcan que salen de la dicha montaña”. MURO OREJÓN, Antonio. “Artífices Sevillanos de los siglos XVI y XVII”, *Documentos para la Historia del arte en Andalucía IV*. Sevilla (España): Universidad de Sevilla, 1932, p. 49. Recogido en MARCOS VILLÁN (2016): 26 y 89.

Medina Sidonia, don Alonso Pérez de Guzmán “*el Bueno*”, encargó un Belén para la capilla de su palacio en Sanlúcar de Barrameda (España). Hasta ese momento, su esposa, doña Ana de Silva y Mendoza, mandaba montar, en su oratorio particular, un Belén desmontable sobre una estructura de madera¹⁶. El 1576 se contrató la hechura de un “retablo de fiuras del Nasçimiento”, es decir, un mueble litúrgico con esculturas de madera de bulto redondo a los escultores Juan Bautista Vázquez “el viejo” y Gaspar Núñez Delgado. La obra resultante, de la que nada se conserva¹⁷, fue un tablado con cuatro soportes dorados, con veintidós figuras, a la que en 1596 se añadieron nuevas figuras secundarias, tales como pastores y ángeles¹⁸. Este ejemplo temprano, y de carácter civil, nos permite ver como el Belén estaba plenamente desarrollado en España. Pero no es el único, entre los bienes del arquitecto Pedro de Mazuecos el Viejo inventariados en Valladolid en 1595 se encuentra “un cajón del oratorio en que había muchas figuras pequeñas del nacimiento de Nuestro Señor”¹⁹.

En el siglo XVII el duque del Infantado encargaría a la escultora Luisa Roldán un Nacimiento formado por ciento cuarenta y nueve figuras para el Convento del Rosal de Priego (España)²⁰. El gran número de figuras indica que el Belenismo estaba plenamente desarrollado en nuestro territorio. En el ámbito civil sirve de ejemplo el aposento del nacimiento que el conde duque de Benavente tenía en su palacio de Valladolid (España), en el que según se cita en 1653 se exponía y guardaba “un portátil del Nacimiento de papelón con una imagen de bulto de Nuestra Señora, tres Reyes

¹⁶ Don Alonso Pérez de Guzmán ordenó, el cinco de enero de 1575, librar dieciséis reales al maestro de carpintería ducal Juan de Castilla “por la hechura de un tablado y otras cosas de su oficio que hizo en el oratorio de la duquesa que se puso el Nasçimiento de Ntro. Señor la víspera de Pascua de Navidad deste año” [CRUZ ISIDORO (2006): 7 y 8].

¹⁷ Si se conserva en el Archivo Ducal de Medina Sidonia un documento que describe el Nacimiento, inserto en la *Cuenta de los reposteros de plata, guardarropas, camareros, caballerizas y demás oficios de la Casa de los Exmos. Señores duques de Medina Sydonia, e inventarios de armas y otras alhajas de dicha Casa, desde 1587 asta 1606*, efectuada por el guardarropa, don Antonio Delgado: “El Nacimiento, y figuras dél, que recibió Antonio Delgado, guardarropa, en 23 de octubre 1588:

-Cargásele al dicho Antonio Delgado un Nacimiento de madera de talla, con un poste dorado por debaxo, con quatro postes dorados que lo sostienen; tiene una urna dorada con un Niño Jesús encima della, y a la mano derecha está la Virgen María, Nuestra Señora, y a la izquierda San Josep y un ángel con un paño de manos, que parece que quiere cubrir el niño Jesús. Y junto a esta está un buey y una mula, tiene también quatro pastores debajo del portal y una pastora entre ellos, con gaytas, y fuera del portalejo está un pastor en el suelo, tendido, guardando siete ovejas, y un pero, que las guarda junto a una montaña, y dos ángeles colgados de este dicho, y una sierra, todas estas figuras son doradas y de colores.

Este Nacimiento recibí yo, Antonio Delgado, guardarropa, de el duque mi señor, y lo firmé en cinco de octubre 1588”. CRUZ ISIDORO (2006): 14 y CRUZ ISIDRO, Fernando. “Juan Bautista Vázquez el Viejo y Gaspar Núñez Delgado al servicio del VII duque de Medina Sidonia”, *Archivo Español de Arte*. Núm. 339, (2012), p. 291. Recogido en MARCOS VILLÁN (2016): 26 y 89.

¹⁸ CRUZ ISIDORO (2006): 15.

¹⁹ MARCOS VILLÁN (2016): 26 y 89.

²⁰ PLEGUEZUELO (2016): 106-118.

magos y el Niño Jesús y otras muchas figuras del Nacimiento de bulto y un arca llena de vestiduras del dicho Nacimiento”²¹. Todos estos ejemplos demuestran que el Belén en España en los siglos XVI y XVII estaba plenamente desarrollado y que, por lo tanto, éste si fue el origen de los Belenes de la Real Audiencia.

Retomando los belenes quiteños, también se ha señalado que los escultores se inspiraron en “los pesebres europeos, y principalmente en los de Baviera y el Tirol, por una parte reproducen y copian los modelos europeos, y por otra crean nuevos personajes pertenecientes a la vida americana”²². Esta influencia no deriva tanto de las figuras de Belén, como de las figuras importadas de porcelana o loza fina, e incluso del marfil oriental, que por aquella época cundió en el mercado americano²³. Palmer descubrió como una de las figuras de porcelana del Belén del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), se debe a la factoría inglesa Bow, manufacturada en 1760. En origen, se trataba de una pareja, denominada *The Gardners*, de la que solo se conserva la figura de la mujer [fig. 3], pero que, con total seguridad, debió llegar completa a la Real Audiencia de Quito, puesto que en el Museo Jacinto Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, en Quito (Ecuador), se conserva una copia en madera del hombre²⁴ [fig. 4] En alguno de los personajes de los belenes quiteños, como *El Coto* del Belén del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), es decir, un viejo clérigo tuerto, cotudo y loco, montado sobre un macho cabrío²⁵, Schenone ha visto una trasposición acriollada del *Sastre de Wippel*, montado también en un macho cabrío [fig. 5]. Se trata de un personaje alemán reproducido por la manufactura de porcelana de Meissen, lo cual, para el autor, no debiera extrañar, por la amplia presencia de jesuitas y grabados alemanes en Quito (Ecuador)²⁶.

²¹ GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Tomo III-I*. Valladolid (España): Universidad de Valladolid, 1946, p. 394. Recogido en MARCOS VILLÁN (2016): 29.

²² VARIOS (1977D): 88.

²³ KENNEDY TROYA (1997): 291-301 y PALMER (1987): 129-132.

²⁴ PALMER (1987): 134 y 135.

²⁵ VALIÑAS LÓPEZ (2011): 346-351.

²⁶ SCHENONE (1998): 48 y 49.



Fig. 3: Bow. *Dama Gardner*. C. 1760. Porcelana. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 4: Anónimo. *Caballero Gardner*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Fig. 5: Anónimo. *El Coto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

La historiografía artística ha insistido en que la exportación de belenes quiteños a la península fue masiva, pero esto no se sostiene ni documentalmente ni en base a las figuras conservadas²⁷. En este sentido, Valiñas López afirma que la práctica belenista quiteña contribuyó a la maduración belenista de la metrópoli²⁸. Lo cual es más que cuestionable, ya que, además de no aportar datos que así lo sostengan, la influencia de los belenes que conocemos debió ser prácticamente nula, puesto que ambos se encuentran en monasterios de clausura, además, muy distantes. Por una parte, el Monasterio del Corpus Christi de Madrid (España) cuenta con un Misterio y una Cabalgata de los Reyes Magos, atribuidos tradicionalmente al taller de Manuel Chili *Caspicara*²⁹ [fig. 6, 7 y 8]. De otra, las carmelitas descalzas de Antequera (Málaga), tienen una Virgen María y un san José de un Misterio quiteño, de mayor formato, expuesto ahora en su museo³⁰ [fig. 9]. Estas obras como imágenes de devoción privada se localizaban en la clausura, por lo que fueron desconocidas por los escultores y

²⁷ Acerca del envío de obras artísticas desde Quito a España, véase JUSTO ESTEBARANZ (2015): 253-263.

²⁸ VALIÑAS LÓPEZ (2005): 81-98 y VALIÑAS LÓPEZ (2009): 415-432.

²⁹ ARBETETA MIRA (1996D): 116 y 117; ARBETETA MIRA (1996E): 176 y 177; ARBETETA MIRA (2000): 162-164; ARBETETA MIRA (2001): 207; GARCÍA SANZ (2014): 28-45 y HERRERO SANZ (2005): 39-44. La bibliografía acerca de estas figuras no recoge la fecha de llegada al monasterio ni tampoco su posible donante. La autoría, atribuida a Manuel Chili *Caspicara* o su taller, tampoco está documentada y solo se basa en el hecho de que es el escultor quiteño más conocido.

³⁰ JUSTO ESTEBARANZ (2010A): 294-311 y ROMERO BENÍTEZ (2008): 72 y 73. Se desconoce la fecha de llegada del Misterio al monasterio, así como su posible donante.

artesanos españoles, lo que implica que no tuvieran ninguna influencia en sus obras ni repercutieran en la configuración del belenismo español. Además, en estos monasterios tampoco se encargaron a escultores españoles figuras a la manera quiteña con el fin de completar estos nacimientos. Por todo ello, poco, o más bien nada, pudo contribuir el desarrollo de los belenes quiteños a la configuración de los belenes españoles, puesto que no circularon testimonios escritos, ni grabados, ni tantas imágenes como se ha presupuesto. Pese a todo lo antedicho sobre la influencia napolitana en los belenes quiteños, el Nacimiento quiteño, al igual que el español y a diferencia del napolitano, es diacrónico, puesto que es la escenificación de un relato, el de la Salvación, en el que sus actores principales aparecen varias veces³¹.



Fig. 6: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Misterio*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Madrid, Monasterio del Corpus Christi. Fig. 9: Anónimo. *Virgen María y san José*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Antequera, Museo Conventual de las Descalzas.

³¹ Acerca del Belén napolitano, véanse CAUSA (1990): 295-298 y MANCINI (1983). Para las diferencias entre el Belén español y el napolitano, véase BELDA NAVARRO y GÓMEZ RUEDA (2007): 334-345.



Fig. 7: Manuel Chili Caspicara, atribución. *Ángel de la estrella y heraldo*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Madrid, Monasterio del Corpus Christi.



Fig. 8: Manuel Chili Caspicara, atribución. *Reyes Magos*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Madrid, Monasterio del Corpus Christi.



Fig. 10: Anónimo. *Sueño de san José*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura.

Frente al Belén napolitano, en el que la Virgen María y san José solo aparecían en el portal, en el Belén español y, por su paternidad, en el quiteño, aparecen repetidos varias veces protagonizando los distintos episodios evangélicos, como en la Anunciación a la Virgen María, la Visitación de la Virgen María a su prima santa Isabel, el Sueño de san José [fig. 10], el Nacimiento, la Huida a Egipto [fig. 11] y la escena de Jesús entre los Doctores. Como representación de la historia de la Salvación y de la Redención, figuran pasajes del Antiguo Testamento, tales como Adán y Eva [fig. 12 y 13] o Daniel en el foso de los leones [fig. 14], lo que tampoco sucede en el Belén napolitano, y del Nuevo Testamento, como la historia de san Juan Bautista [fig. 15] o la Magdalena penitente [fig. 16]. Los personajes de las escenas principales aparecen rodeados de otros secundarios, pero siguen destacando sobre el resto³².

³² “El elemento corrosivo del espíritu napolitano del siglo XVIII, es decir, la desmitificación de algunos aspectos religiosos de la representación, no logró sin embargo implantarse con fuerza en la Península, donde nunca se perdió de vista el carácter sacro de este tipo de expresión artística. A diferencia de los napolitanos, no fue pues el carácter profano del presepe lo que sedujo en España, ya que la Natividad siguió dominando la composición, distinguiéndose claramente de las demás escenas canónicas e imprescindibles como la Anunciación o el cortejo de los Reyes Magos”. DOMÍNGUEZ-FUENTES (2006): 95-102.



Fig. 11: Anónimo. *Huida a Egipto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Carmen Alto. Belén.



Fig. 12: Anónimo. *Adán en el Paraíso*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fig. 13: Anónimo. *Adán y Eva expulsado del Paraíso*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura.



Fig. 14: *Daniel en el foso de los leones*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Belén.



Fig. 15: Anónimo sevillano. *San Juan Bautista*. S. XVII. Madera policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fig. 16: Anónimo. *Magdalena penitente*. S. XVIII. Madera policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

En el Belén, como representación anacrónica, los personajes de carácter secundario se apropian de su realidad temporal y, por lo tanto, en la Real Audiencia fueron fiel reflejo de los tipos y costumbres virreinales, desarrollando un amplio repertorio de personajes que delataban su pertenencia a la misma³³. De este modo, las figuras reflejaron la diversidad social, étnica y racial de la sociedad quiteña, constituyendo una representación de las costumbres indígenas, mestizas y criollas de la Real Audiencia, que, ahora, permiten una aproximación de primera mano al conocimiento de la misma. Puesto que en estas microesculturas se reprodujeron los tipos del ambiente popular³⁴, los oficios y las costumbres locales, convirtiendo al Belén en “un muestrario de costumbrismo popular, interpretado con gracia y, a veces, con una dosis de ironía”³⁵ [fig. 17, 18 y 19].



Fig. 17: Anónimo. *Pareja de borrachos*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén. Fig. 18: Anónimo. *Yumbos acarreando sus mercaderías*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.

³³ Fajardo afirma que “los pesebres, como otras eventuales escenas figuradas en los biombos o en otros muebles de uso doméstico, constituyen las únicas oportunidades de tener una remota idea de los usos y costumbres de las gentes” [FAJARDO DE RUEDA (1997): 41-49].

³⁴ NAVARRO (2006, segunda edición revisada): 86.

³⁵ VARGAS (1982): 83.



Fig. 19: Anónimo. *Músicos y danzantes*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Carmen Alto. Belén.

Pese a lo que se pudiera presuponer, esta intromisión del mundo cotidiano y contemporáneo en el mayor acontecimiento de la cristiandad, permitía cada año la actualización del suceso y la incorporación protagonista de los diferentes grupos sociales en el mismo. Sin embargo, esto no implica que el componente, mal llamado, profano, tuviera un desarrollo que restara protagonismo a las escenas sagradas, puesto que en el caso quiteño, al igual que en el español, no alcanzaron el desarrollo napolitano, donde la escena principal quedó relegada a un segundo plano³⁶. La representación de la sociedad secular fue una constante en todos los Nacimientos, de todos los ambientes y contextos. Lo importante no es que Jesús, cierta noche, en el pasado, viniera al mundo en un sitio concreto, sino el hecho de su llegada en sí, de comenzar la historia de la Salvación que se conmemora cada Navidad. Los Belenes mostraban que el Niño Jesús pudo nacer en cualquier lugar, en cualquier paraje de la Tierra, porque vino para todos y está entre todos los hombres. Por lo tanto, en esta representación, el lenguaje realista quedaba excluido para no falsear el evento histórico, lo que constituye una característica fundamental del mismo, puesto que se aleja de cualquier intento de reconstrucción de carácter historicista, prefiriendo la expresión mediante símbolos.

³⁶ El Belén napolitano “era la expresión popular de Nápoles, ciudad abigarrada y vocinglera, donde la vida social se hacía en la calle [...] El hecho del nacimiento de Jesús era visto como un episodio sobresaliente, pero cotidiano, de la vida laberíntica de aquella ciudad, pero sólo eso, un episodio importante en torno al cual se organizaban sus mil facetas y rostros, siendo equiparables los mercados de las plazas a la comitiva de los Reyes Magos que a duras penas podía abrirse paso entre la muchedumbre que poblaba sus calles”. FLORES ARROYUELO (1990): 71-73.

En los monasterios, esta representación de la vida cotidiana en el Belén, permitió, en cierto sentido, que las monjas mantuvieran su contacto con el mundo social más allá de los muros de su clausura. Esto lleva a Kennedy a afirmar que el Belén “permitió que dentro de un contexto religioso, exclusivamente, se desarrollase un arte más secular incorporando alrededor de las escenas religiosas más importantes, figurillas de apoyo que se convirtieron en un verdadero testimonio de las costumbres de la época”³⁷. Sin embargo, como hemos señalado, la presencia de tipos populares no implica una secularización del Nacimiento, sino un reflejo del espacio y tiempo en el que se realizan. De hecho, la reproducción de la indumentaria de los contemporáneos, permitía al espectador identificarse con las escenas representadas y, en cierta forma, que la narración del hecho expresado no resultase algo remoto o muy lejano en el tiempo. Estas interpretaciones parten de la visión, surgida a finales del siglo XIX y asentada con fuerza en el siglo XX, del Nacimiento como una representación con fidelidad o veracidad histórica y evocación bíblica del nacimiento del Hijo de Dios. Por ello, no se puede analizar un Belén barroco, plenamente simbólico, siguiendo los parámetros de lo que hoy entendemos como un Belén, puesto que es radicalmente diferente e, incluso, en muchos casos, opuesto. Frente a una representación de carácter simbólico, ésta ahora es realista o, al menos, pretendidamente realista, en la que lo único y excepcional se convierte en cotidiano.

Kennedy afirma que, en el siglo XVIII, “las festividades religiosas, otrora piadosas, se transformaron en celebraciones sociales”³⁸, pero, como hemos visto en el capítulo anterior, en las clausuras femeninas, estas fiestas eran principalmente religiosas. Añade que “la navidad con sus belenes incorporaron las más diversas figuras representativas de una sensualidad y mundanismo”³⁹ extraordinarios, como se puede advertir en algunas figuras femeninas de estilo rococó del Nacimiento del Monasterio del Carmen Bajo de Quito”⁴⁰. Esta sensualidad y mundanidad no serían apreciados como tales, puesto que la clausura femenina repele la sensualidad y la mundanidad. Para Kennedy las manifestaciones artísticas se acoplan a la superficialidad religiosa del siglo XVIII, reforzando el proceso de secularización que sufren por entonces la iglesia quiteña y sus espacios. Para esta autora donde mejor se advierte ese espíritu es en las

³⁷ KENNEDY TROYA (1997): 291-301.

³⁸ KENNEDY TROYA (2001): 3-22.

³⁹ Esta palabra no está registrada en el diccionario de la R.A.E.

⁴⁰ KENNEDY TROYA (2001): 3-22.

esculturas rococó de los retablos y nacimientos de las iglesias y los monasterios⁴¹. Kennedy defiende un proceso de apropiación, criollización y secularización de la imagería quiteña, que, en realidad, no se puede establecer como algo propio o característico, exclusivamente, de las figuras del Belén quiteñas, puesto que esta apropiación se da en todas partes, ya que el Belén se adapta al medio en el que se encuentra. En el siglo XVIII, en todos los territorios de la Monarquía Hispánica hay una cierta tendencia hacia la secularización, pero esto es algo que siempre ha sido intrínseco al Belén. Sin embargo, en esta misma línea, para Escudero, los Belenes, junto a la imagen de la Inmaculada Apocalíptica, son el ejemplo más fehaciente del sincretismo⁴². Escudero plantea el sincretismo como una mezcla de lo propio, pero, por todo lo antedicho, no compartimos que el Nacimiento quiteño sea resultado del sincretismo, puesto que no hay ninguna suma de elementos culturales diferentes. El hecho de reproducir los tipos populares no le confiere la cualidad de sincrético, puesto que, por eso mismo, el Nacimiento español también sería sincrético.

II.II. La Sala del Belén

Aunque el Belén era, por definición, una manifestación de carácter efímero y cíclico, que volvía cada año por las fiestas de Navidad, en la clausura femenina fue habitual, junto con los Nacimientos que se instalaban en los lugares de uso común⁴³, la presencia de escenificaciones fijas, en salas, armarios o alacenas. A pesar de estar fijos, las comunidades solo se servían de ellos durante los tiempos de Adviento y Navidad, manteniéndose cerrados el resto del año, cerrando la puerta de la sala o sus propias puertas.

Llegado el Adviento su apertura implicaba una vuelta a la vida, añadiendo gran cantidad de adornos de vida breve, como flores y frutas⁴⁴. Todos estos elementos no solo los enriquecían visualmente, sino que permitían otras lecturas que remitían al

⁴¹ KENNEDY TROYA (2001): 3-22.

⁴² “Constituye además, el bastión del costumbrismo, determinando un progresivo avance de lo místico hacia lo profano. Personajes populares ataviados con vestiduras propias de su condición, frutas, flores, aves y animales nativos, se aglomeran alrededor del recién nacido, formando una inalterable comparsa multicolor. Es el advenimiento de una nueva era artística: la supremacía del costumbrismo, y con ello, la presencia indisoluble del hombre y su tierra”. ESCUDERO ALBORNOZ y VARGAS (2000): 35 y 36.

⁴³ Iglesia, refectorio, cocina, enfermería, sala de estar, pasillos de las celdas, etc.

⁴⁴ En este sentido, en las cuentas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), se contienen parte de los gastos originados por el remozamiento del Belén, como los correspondientes al mes de diciembre de 1916, que se emplearon siete sures en la compra de “*Arabia y saraza para el Belén*” [según el diccionario de la lengua española de la RAE, saraza se dice de un fruto, especialmente del maíz, que empieza a madurar, mientras que desconocemos a que puede corresponder la Arabia]. ACMQ. Sección Conceptas.

universo simbólico y devocional⁴⁵. Como obras vivas, a lo largo de los años, los Belenes fueron retocados y transformados por las propias monjas, por lo que, de forma natural, el tiempo fue dejando su huella y cada época su manera de ver las cosas⁴⁶.

En cuanto al origen de estos espacios, numerosos claustros femeninos españoles contaron desde el siglo XVII con una Sala del Belén donde éste se encontraba montado permanentemente y que, al localizarse en la clausura, estaba reservada a la devoción de sus comunidades. Así sucedía con el Belén del Monasterio de la Purísima Concepción de Palma (España), situado en un anejo de la Sala de labor, separado de ésta por una gran arcada y oculto por unas puertas, en realidad bastidores de tela pintada, con la Adoración de los Pastores y la Huída a Egipto, fechadas en 1712⁴⁷ [fig. 20 y 21].



Fig. 20 y 21: Sala del Belén. 1710-1712. Palma, Monasterio de la Purísima Concepción.

Algo semejante ocurre en el Convento de Santa Magdalena de Palma (España), donde su monumental Belén también tiene unas puertas, que solo se abren en tiempo de

⁴⁵ Para el ámbito claustral portugués, véase FRANCO y BASTOS (2012): 6-26.

⁴⁶ “Es obvio que las tradiciones populares auténticas no son momias que se pasan de generación en generación sino que son una realidad viviente que se modifica poco a poco restando siempre un ánima o hálito de vida que es que permanece congelada de generación en generación. Por ello las tradiciones cuando se pueden estudiar mejor es cuando han dejado al margen del camino de la historia unos restos acartonados o fosilizados que actúan de testigo de la evolución de la tradición”. LLOMPART MORAGUES (1981): 12.

⁴⁷ El Belén, construido entre 1710 y 1712, con un frente de 7 metros, aunque su acceso es de solo 4 por 3,3 metros de altura máxima, con una profundidad de 1,80 metros. ARBETETA MIRA (2010): 20-29; LLOMPART MORAGUES (1969): 529-535; LLOMPART MORAGUES (1970): 41-63; LLOMPART MORAGUES (1981): 16; LLOMPART MORAGUES (1996): 19-30 y LLOMPART y MURRAY (1993): 92-115.

Navidad, en las que aparece representada la Anunciación a la Virgen y la Adoración de los pastores, fechadas en el siglo XVIII⁴⁸ [fig. 22 y 23].



Fig. 22 y 23: Sala del Belén. S. XVIII. Palma, Convento de Santa Magdalena.

Los monasterios de clarisas, capuchinas y agustinas de Murcia (España), también contaron con Salas del Belén, todas ellas desaparecidas en la Guerra Civil española (1936-1939). Dos estas salas fueron visitadas por la reina Isabel II en su viaje a la ciudad de Murcia (España), entre los días veincuatro y veintisiete de octubre de 1862. En la tarde del día veinticinco, visitó la Sala del Belén del Convento de MM. Capuchinas:

“en esta pieza (Sala de Labor) tambien es donde asiste toda la Comunidad las Pasquas de Navidad, los ratos que sobran de la asistencia del Coro y obligaciones precisas; porque en ella fabrican un Bethleen muy pulido, y de buen gusto, y tan al vivo, que se dexan ver de perspectiva entre peñascos, y riscos, Angeles y Pastores, hielos y nieves, que desprenden las Nubes resplandores del Cielo, y jubilos de la tierra, con la Estrella que viene guiando en su camino a los Santos Reyes, y cosas de este género, se descubre una choza, y dichosa Gruta, con un pobre Portal, y en él un Pesebre, y una luna, todo sembrado de flores con mil inventibas, de la habilidad, asseo, y primor de estas Religiosas, que todos estos días se esmeran en adorar, bendecir, alabar y glorificar al Divino Grano entre las pajas, Niño Dios en el pesebre, y cuna, entre dos brutos, en dulce compañía de su Virgen Madre, y el patriarca San José, su Padre putativo”⁴⁹.

⁴⁸ Esta sala, inmediata al coro alto, es conocida como *Es Betlem*, contando con unas dimensiones de 5,6 metros de frente por 4,2 de altura y 6 metros de fondo. Sus muros, además, semejan, por su pintura, las galerías de un teatro, a fin de crear profundidad. LLOMPART MORAGUES (1969): 529-535; LLOMPART MORAGUES(1970): 41-63; LLOMPART MORAGUES (1981): 16 y LLOMPART y MURRAY (1993): 61-66.

⁴⁹ ZEBALLOS, L. I. *Chronica del Convento de madres Capuchinas en la ciudad de Murcia*. Madrid (España): 1736-1737, p. 629. Recogido en HERRERO SANZ (2001): 30-40.

Al día siguiente, Isabel II acudió al Monasterio de las Agustinas, donde se detuvo ante “el precioso Bethleen, que las religiosas habían arreglado con esquisito esmero”⁵⁰. Este Belén, que contaba con más de quinientas figuras⁵¹, se hallaba montado de forma permanente en una sala sobre el coro bajo y, pasadas las Navidades, se cubría con unas gruesas cortinas⁵². Cabe destacar que, desde el siglo XVII, el monasterio contó con unas hermanas beleneras al cuidado y montaje del Belén⁵³.

En otras clausuras, los Nacimientos, a pesar de estar fijos, no contaron con un espacio propio, situándose en una capilla, en el antecoro o, incluso, en el coro. Así sucede, por ejemplo, en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (España), donde éste se halla en una de sus capillas claustrales, la de San Miguel⁵⁴ [fig. 24 y 25], o en el Convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona (España), donde permanece en un gran armario del antecoro, cerrado por unas enormes puertas, que solo se abrían en el tiempo de Navidad, desde el veinticuatro de diciembre al dos de febrero⁵⁵.

Caso bien diferente es el del Belén del Convento de MM. Agustinas Recoletas de Monterrey de Salamanca (España)⁵⁶, cuyas figuras permanecen durante todo el año en una estancia de la clausura que acoge una construcción que representa la *Casa de la Virgen* [fig. 26]. Para la Navidad, las figuras eran sacadas de esta casa, con el fin de colocarlas en el Nacimiento, que contaba con escenografía propia. Aunque pudiera parecer anecdótico, un claro signo definitorio de que esta construcción es la Casa de la

⁵⁰ ZEBALLOS, L. I. *Chronica del Convento de madres Capuchinas en la ciudad de Murcia*. Madrid (España): 1736-1737, p. 629. Recogido en HERRERO SANZ (2001): 30-40.

⁵¹ Según Belda “entre los siglos XVII y XVIII tal conjunto debió de ir adquiriendo su forma definitiva con aportaciones propias y foráneas hasta lograr ese legendario aire de monumentalidad que tanto se ha ponderado”. BELDA NAVARRO (1999): 139-145.

⁵² DÍAZ y GÓMEZ (1997): 64 y HERRERO SANZ (2001): 30-40.

⁵³ BELDA NAVARRO (1998): 7. Gómez de Rueda afirma que “las religiosas se encargaban de limpiarlo accediendo a todo el panorama mediante sus caminos y escenarios”. GÓMEZ DE RUEDA (2013): 71.

⁵⁴ El montaje de este Belén en la capilla de san Miguel debe fecharse en la primera mitad del siglo XVIII, pero después de 1730. Fecha en la que fue donado por la Duquesa de Béjar, doña María de Borja y Centellas, quien lo había heredado por los días de su vida de su tía la Condesa viuda de Alba de Liste, doña Josefa de Borja y Centellas Ponce de León, con la condición de que a su muerte pasara a la Madre Jesualda de Borja, hermana de la otorgante y religiosa del monasterio. Sin embargo, la Duquesa de Béjar no esperó a morir para que el Nacimiento pasara a las Descalzas, entregándolo al año de haberlo heredado. JUNQUERA (1968): 24-36.

⁵⁵ ARBETETA MIRA (2000): 152-154 y FERNÁNDEZ GRACIA (2006): 58 y 59. Las Agustinas Recoletas conservan en su archivo unas “*Instrucciones para montar el belén de las agustinas Recoletas de Pamplona*”, fechadas el ocho de diciembre de 1886, en las que se recoge el “pequeño método de cuidar y poner el Nacimiento del Niño Jesús, según antigua práctica de esta casa” [FERNÁNDEZ GRACIA (2006): 52-56].

⁵⁶ Este Nacimiento fue regalado, en torno a 1644-1645, por el VI Conde de Monterrey, don Manuel de Zúñiga y Fonseca, Virrey de Nápoles entre 1631 y 1637, a su hija Inés de Zúñiga, nacida en 1640, que había sido enviada con cuatro años al Convento de MM. Agustinas Recoletas de Monterrey de Salamanca (España), donde recibió las veinte figuras. LORENZO (2007): 116 y 117; MADRUGA REAL (1976): 13-18 y MADRUGA REAL (2006): 21-30.

Virgen y no el Belén es que la imagen del Niño Jesús en el Nacimiento está en una cuna, mientras que en la Casa de la Virgen está colocado en un andador, al ser ya más mayor.



Fig. 24 y 25: *Belén*. S. XVIII. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Capilla de San Miguel.



Fig. 26: *Casa de la Virgen*. SS. XVII-XVIII. Salamanca, Convento de MM. Agustinas Recoletas de Monterrey.

Este desarrollo espacial no fue exclusivo de las clausuras femeninas españolas, sino que varios monasterios portugueses también contaron con salas del Belén, cuyo origen se sitúa a finales del siglo XVII⁵⁷. En el Convento da Madre de Deus de Lisboa (Portugal), hoy Museu Nacional do Azulejo, el Nacimiento permanecía montado

⁵⁷ PAIS (2007): 13.

durante todo el año en la *Sala do Presépio*, contigua a la *Capela de Santo António*, que hacía las veces de antecoro, en el segundo piso del edificio⁵⁸ [fig. 27 y 28].



Fig. 27 y 28: *Sala do Présepio*. S. XVIII. Lisboa, Convento da Madre de Deus. Museu Nacional do Azulejo.

El Convento do Sagrado Coração de Jesus de Lisboa (Portugal), actual Basílica da Estrela, también contó con una *Sala do Presépio*, conocida como *Casa do Presépio*, situada en el segundo piso del claustro suroeste, en la Sala Noble⁵⁹ [fig. 29]. La decoración de este espacio, con suelo de maderas exóticas y paredes de estucos y azulejos, formaba un programa iconográfico en torno al Nacimiento, que debía leerse de forma conjunta con el Belén⁶⁰. En la actualidad esta lectura se ha perdido, puesto que el Belén, tras pasar por diferentes espacios dentro del edificio, se ubica desde 1951 en la sacristía lateral del lado de la Epístola.

⁵⁸ La sala originalmente tenía 6,20 metros de altura, por 6,80 metros de largo y 4,50 metros de ancho. Sin embargo, debido a las obras efectuadas en el año 1983, con motivo de la XVII Exposição de Arte Ciência e Cultura, el espacio quedó reducido a la mitad, contando en la actualidad con 4,30 x 2,90 x 2,78 metros. En cuanto a la designación de este espacio como Capilla de San Antonio data del segundo cuarto del siglo XVIII, en alusión a la serie pictórica de este santo existente en el techo de este espacio. Sin embargo, la función original de esta capilla estuvo asociada al culto a la Natividad, conforme se relata en las “Memórias do que houve na Madre de Deus” de 1639. PAIS (2003B): 42-47 y PAIS (2007): 13 y 50-54.

⁵⁹ DA CAMARA (2006): 38-49; PAIS (2004): 17 y PAIS (2007): 73-76.

⁶⁰ Los azulejos representan la Anunciación a la Virgen, la Visitación, la Adoración de los Reyes Magos, la Circuncisión, la Presentación en el Templo y la Huída a Egipto, junto a dos paneles de escenas cotidianas, uno con una lavandera y el otro con una escena bucólica con un pastor y una pastora.



Fig. 29: *Presépio*. S. XVIII. Barro cocido y policromado. Lisboa, Basílica da Estrela. Fig. 30: *Armário de Presépio*. S. XVIII. Lisboa, Convento de Santa Teresa de Jesús de Carnide.



Fig. 31: *Presépio*. 1767. Barro cocido y policromado, 164 x 116 x 87 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Procedente del Convento da Visitação de Santa Maria de Lisboa.

Otros monasterios portugueses contaron con *Armários de Presépios*, es decir, armarios encastrados en la pared y, por lo tanto, de carácter fijo, como el de la sala de labor o recreo del Convento de Santa Teresa de Jesús de Carnide de Lisboa (Portugal), cuyas figuras se encuentra, desde el año 1913, en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (Portugal)⁶¹ [fig. 30]. En el mismo museo se conserva el *Presépio* (1767) del Convento da Visitação de Santa Maria de Lisboa (Portugal), una estructura a modo de baúl que al abrir sus puertas y tapa muestra toda una serie de escenas, desde la presentación de la Virgen en el templo hasta el bautismo de Cristo [fig. 31].

Este desarrollo espacial no solo se dió en los monasterios femeninos, sino que en los masculinos⁶² también existieron escenificaciones fijas, que, a pesar de compartir las mismas características, han corrido mejor suerte historiográfica, puesto que nunca han sido presentadas como un arte femenino, mero juego o casa de muñecas. Caso singular es el de los conventos franciscanos de la islas Baleares (España), que contaron con escenificaciones fijas del Nacimiento, dedicando para ello una capilla de sus iglesias. Por lo tanto, a diferencia de lo que sucedía con los monasterios femeninos, el Belén no estaba en un espacio de clausura y, como consecuencia de ello, oculto al siglo. Esta ubicación en los templos se debe a la función catequética que el Nacimiento tuvo en los conventos franciscanos, mostrando, de este modo, la humanidad de Cristo.

En la isla de Mallorca, el Convento de Nuestra Señora de los Ángeles, llamado popularmente de Jesús, de Palma contó desde 1536 con un Belén fijo, instalado en la Iglesia del Hospital Provincial, de la misma ciudad, el cuatro de febrero de 1843, tras la exclaustación de 1836⁶³ [fig. 32]. El Convento de San Buenaventura de Lluçmajor, contó desde el siglo XVII con una Capilla del Belén⁶⁴, así como el Convento de San

⁶¹ FRANCO y BASTOS (2011): 10-31.

⁶² En los conventos masculinos, frente a los femeninos, los efectos de la desamortización fueron más dañinos para su patrimonio. Muchos conventos, al suprimirse sus comunidades, desaparecieron o, en el mejor de los casos, se conservan los edificios, pero habiendo perdido gran parte de sus bienes muebles, por lo que hoy es complicado, a falta de una investigación documental, saber si contaron con figuras para el Belén o salas dedicadas para este fin. Además, en los conventos femeninos, quizás por su régimen de clausura, las monjas han conservado mejor sus bienes, así como todo tipo de objetos, sin desprenderse de ellos, pese a que ya no tuvieran uso, cosa que no sucede en los conventos masculinos, donde generalmente no existe ese interés por guardar y conservar.

⁶³ El conocido como *Belén de Jesús* fue realizado en torno a 1475-1480 por la familia Alamanno. El Nacimiento llegó a la isla en 1536 y, según cuenta la leyenda, habría desembarcado en la ciudad de forma accidental, al haber sido ofrecido como exvoto durante una tempestad. ARBETETA MIRA (2000): 131-134; ARBETETA MIRA (2001): 174-178; ARBETETA MIRA (2007): 55-66; LLABRÉS MULET (2012): 130-133; LLOMPART MORAGUES (1963): 361-370; LLOMPART MORAGUES (1969): 529-535 y LLOMPART MORAGUES (1984A): 301-305.

⁶⁴ LLABRÉS (2012): 134-138.

Bernardino de Petra, cuya Capilla del Belén fue bendecida el veintiocho de julio de 1686, repitiendo el esquema del *Belén de Jesús*⁶⁵ [fig. 33].

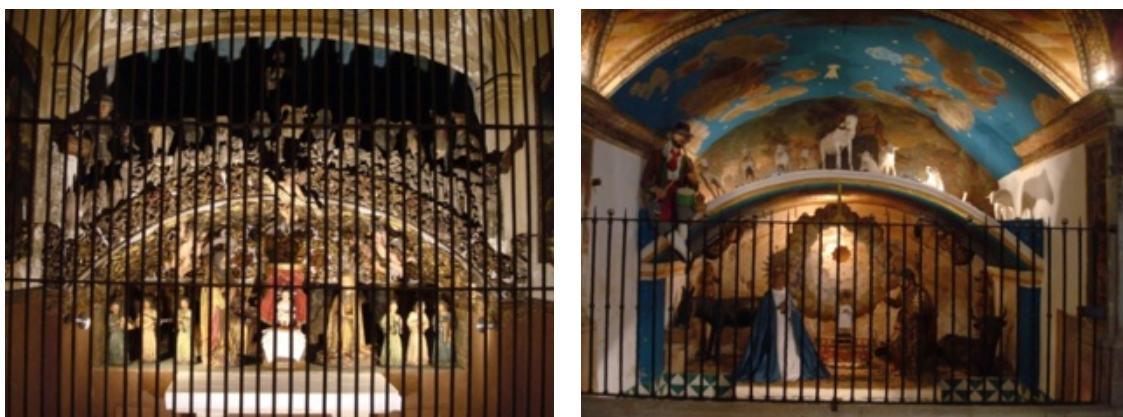


Fig. 32: Familia Alamanno. *Belén de Jesús*. S. XV. Madera tallada y policromada. Palma, Hospital Provincial. Fig. 33: *Capilla del Belén*. S. XVII. Madera tallada y policromada. Petra, Convento de San Bernardino.



Fig. 34: *Armário de Presépio*. Tercer cuarto del S. XVIII. Buçaco, Convento de Santa Cruz. Coro.

Los conventos franciscanos de San Antonio de Padua en Artà, San Francisco en Inca, así como los de Alcúdia y Soller, también contaron con capillas del Belén, pero todas ellas han desaparecido con motivo de la exclaustación de 1836⁶⁶. En la misma isla, el Convento de Mínimos de Santa Ana de Muro también contó, desde 1713, con

⁶⁵ ARBETETA MIRA (2001): 178 y 182; ARBETETA MIRA (2007): 62 y LLABRÉS MULET (2012): 138 y 140.

⁶⁶ LLABRÉS MULET (2012): 140-142. Las pocas noticias de cómo eran estos conjuntos se contienen en el *Viaje a las Villas de Mallorca 1789* escrito por Jerònim de Berard i de Solà (1742-1795).

una Capilla del Belén⁶⁷. En Menorca, las iglesias del Convento de San Diego de Alaior y del Convento de la Anunciación Jesús de Mahón, también tuvieron capillas para el Belén⁶⁸. Asimismo, los conventos masculinos portugueses contaron con escenificaciones fijas. Ejemplo de ello es el *Armário de Presépio* (tercer cuarto del S. XVIII) del extinto Convento de Santa Cruz de Buçaco, de carmelitas descalzos, encastrado en la cabecera de su sillería coral⁶⁹ [fig. 34].

Los monasterios femeninos de la Real Audiencia de Quito desarrollaron, por influjo español, espacios propios para el Belén, donde éstos permanecían montados durante todo el año⁷⁰. En cuanto a su antigüedad, sabemos que el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) contó con una Sala del Belén desde época de la Madre Mariana de Jesús Torres y Berriochoa (1563-1635):

“existe en el Convento una sala grande y bien proporcionada, que fue destinada por Madre Mariana de Jesús para arreglar el pesebre. Todos los años las Monjas se esmeraban para componer un vistoso pesebre y al mismo tiempo devoto. Para eso, la señora Marquesa les proveía de lo necesario sin que lo pidieran, porque desde los primeros días de diciembre ella ya mandaba al Convento lo que era preciso para este fin: cortinas, adornos de Navidad, musgos, flores y ramas silvestres y aún dinero para comprar lo que fuere necesario”⁷¹.

Éstas son las únicas noticias que tenemos de esta sala, ya que la actual data de la década de los cincuenta del siglo XX, puesto que al localizarse en la zona del monasterio que daba a la calle Chile tuvo que ser demolida, por orden gubernativa, con el fin de construir un nuevo edificio que acogiera en su planta baja una zona comercial⁷² [fig. 35, 36 y 37].

⁶⁷ LLABRÉS MULET (2012): 150-153. Con la desamortización el conjunto sufrió importantes daños, conservándose en la actualidad la capilla, con parte de la arquitectura del Belén, y las figuras de la Virgen María y san José.

⁶⁸ LLOMPART MORAGUES (1963): 361-370 y LLOMPART MORAGUES (1984): 301-305.

⁶⁹ PAIS (2007): 58-61.

⁷⁰ “En los monasterios de Quito y de Cuenca se ha destinado una sala toda la riqueza de la imagería navideña”. VARGAS (1944): 230-233 y VARGAS (1982): 83 y 84.

⁷¹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 107 y 108. Este Nacimiento se recoge en la quinta y última cláusula del testamento de la Madre Mariana de Jesús: “quedan las demás composturas para el Belén con sus respectivas imágenes de María Santísima y del glorioso San José”, aunque no se hace mención a la sala [CADENA Y ALMEIDA (1987): 157-161].

⁷² Las hermanas más mayores del monasterio aún recuerdan como la antigua sala del Nacimiento era un rico espacio barroco recubierto con pan de oro, del que poco se pudo salvar al demolerla. Hoy nos encontramos ante un Nacimiento muy heterogéneo, en el que destaca la presencia de fragmentos de elementos arquitectónicos de retablos barrocos, quizás salvados del incendio que asoló la iglesia del monasterio a finales del siglo XIX. Para Valiñas, “las mejores figuras de este convento, excepcionales varias, tanto por su calidad como por su iconografía, dejan adivinar la existencia pretérita de un tesoro hoy agotado en buena medida” [VALIÑAS LÓPEZ (2011): 52]. Las fotos publicadas en 1989 nos permiten apreciar que a lo largo de estos últimos años el Nacimiento ha sido objeto de pocos cambios



Fig. 35: *Sala del Belén* (1989). Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.



Fig. 36: *Escena de la Creación* (2012). Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
Fig. 37: *Misterio* (2012). Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.

[BENAVIDES SOLÍS, CARRIÓN y LARA (1989): 127 y 128]. Acerca de las reformas constructivas acometidas en el monasterio en el siglo XX, véase ORTIZ BATALLAS (2014): 129-150.

El Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) también cuenta con una Sala del Belén, ubicada en su claustro alto, en la que continente y contenido forman una unidad, puesto que sus paredes y bóveda están pintadas imitando el cielo, creando una auténtica composición de lugar. Este Nacimiento fue “siempre el más famoso de la ciudad”⁷³ aunque permaneciese oculto al siglo. Sin embargo, sabemos que si pudo ser visitado, de forma puntual, por algunas personalidades quiteñas. Se trata de un conjunto excepcional por su tamaño, así como por la cantidad y calidad de sus piezas, por lo que el Padre Vargas lo llegó a calificar como “una exposición de Arte Colonial”⁷⁴. En base a lo conservado se puede afirmar que debió ser el Nacimiento conventual quiteño más rico, completo y, hasta hace poco, bien conservado, puesto que, como analizaremos, ha sido sometido a una cuestionable restauración [fig. 38, 39, 40 y 41].



Fig. 38: *Sala del Belén*. S. XVIII. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

⁷³ NAVARRO (2006): 180.

⁷⁴ VARGAS (1956): 18-23.



Fig. 39 y 40: *Vistas de la sala del Belén*. S. XVIII. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.



Fig. 41: *Vistas de la sala del Belén*. S. XVIII. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

La primera descripción del conjunto se debe al historiador quiteño Navarro, quien en 1929 refería que:

“la mayor de las curiosidades artísticas más interesantes que guarda el Convento es, sin duda alguna, el famoso Belén que ocupa los tres lados de una inmensa sala rectangular, convertidos en una montaña rocosa, entre cuyos repliegues están casas, palacios, urnas y retablos pequeños labrados en madera y dorados y dentro de ellos se desarrollan diversas escenas de la Biblia relacionadas con el Nacimiento de Jesús. Aparte, y diseminados en esa espesa y enmarañada montaña hecha de madera pintada de verde, se ven infinidad de figuras de nacimiento, representando, aisladas o agrupadas, escenas y costumbres”⁷⁵.

En efecto, las escenas evangélicas se suceden en las hornacinas principales de pequeños retablos, enmarcados por un abrupto paisaje de riscos de balsa, que se asientan sobre un graderío de madera que se adosa al muro, formando un tablado continuo [fig. 42 y 43]. El portal, que acoge el Misterio, se dispone en el testero de la sala⁷⁶ [fig. 44].



Fig. 42: *Presentación en el Templo*. S. XVIII. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fig. 43: *Jesús entre los Doctores*. S. XVIII. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

⁷⁵ NAVARRO (2007): 241 y 242.

⁷⁶ SCHENONE (1998): 48 y 49 y VALIÑAS LÓPEZ (2011): 50 y 51.



Fig. 44: *Misterio*. S. XVIII. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Prueba de la importancia que tenía este espacio en la vida de la comunidad es que dos hermanas, al menos a finales del siglo XVIII, estaban al cuidado de esta sala⁷⁷, como sabemos que sucedía en varios monasterios españoles.

Para Valiñas López “la pervivencia de este conjunto tiene una magnitud hasta ahora no bien valorada, pues es lo más cercano que poseemos en todo el ámbito español e iberoamericano al verdadero montaje barroco de un belén”⁷⁸. Sin embargo, esta afirmación tan rotunda es cuestionable, puesto que las clausuras femeninas españolas conservan varios belenes barrocos, tanto figuras como escenografía, tan verdaderos como el de las carmelitas descalzas quiteñas. Además, un único ejemplar conservado, presumiblemente excepcional, no puede establecerse como modelo para el resto de Belenes barrocos hispanos, máxime cuando era un conjunto ubicado en la clausura y, por lo tanto, de difícil acceso y nulo conocimiento en la metrópoli.

⁷⁷ AHNQ. Sección Religiosos. Año 1795-II-25. *Recurso de fuerza interpuesto por el D.r D.n Pedro Josef Mesia Dean de esta Santa Yg.a Catedral, y Provisor Capitular de este Obispado, de la que le hace el V. Cav.o Ecco en formarle sumaria por haber entrado al Monasterio de Carmelitas la S. aPresid.ta con su licen. A.*

⁷⁸ VALIÑAS LÓPEZ (2011): 50 y 51.

Aunque sin el esplendor de la sala de las carmelitas descalzas, el Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) también tuvo una Sala del Belén, localizada, hasta el año 2014, en la crujía que sirve de nexo a los dos claustros principales y como cabecera de un pasillo de celdas que aún usan las monjas⁷⁹ [fig. 45].



Fig. 45: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara.

A pesar de que el Belén contó desde antiguo con espacio propio, fue desmontado y vuelto a montar en varias ocasiones, según nos informaron las propias monjas, y desconocemos si con motivo de estos cambios también mudó de ubicación dentro de la clausura. Desconocemos la fecha de creación de esta sala, pero pudo haber existido a comienzos del siglo XVIII. El catorce de diciembre de 1729 las hermanas clarisas pedían Antonio Pastrana, administrador de los bienes de la difunta Madre María Ana de

⁷⁹ Para Valiñas López esta ubicación “revela su carácter de objeto precioso y entrañable para la comunidad, que sintió el deseo de percibir su cercanía constante, su comunión permanente en un lugar tan íntimo de la clausura” [VALIÑAS LÓPEZ (2011): 51]. Sin embargo, esta afirmación es más poética que real, puesto que el uso del Belén se limitaba al tiempo de Navidad. Esto, además, entre en conflicto con su siguiente afirmación acerca de este Belén de Santa Clara, que “continúa montado, aunque, por desgracia, al margen ya de la vida de la comunidad, [...] que, en la actualidad, quizá sea el mejor ejemplo quiteño de pervivencia de la auténtica naturaleza del belén [...] Santa Clara mantiene vivo, por más que condenado al ostracismo del parcial olvido, el conjunto más alucinante y de más intenso sabor popular de cuantos he conocido en esta tierra” [VALIÑAS LÓPEZ (2011): 51 y 52].

Santa Elena, que entregase sus bienes al monasterio. En estos autos pedían y suplicaban que entregase unas imágenes de la Virgen María, san José y el Niño Jesús, con sus alhajas⁸⁰, “porque no ai modo ni como hacer nasimiento y todas las religiosas estan desconsoladas y aflijidas de ber lo desprobeido y desmantelado que esta todo y siendo vss.a único padre y pastor de esta pobre grei no a de permitir tal desconsuelo pues le tenemos por amparo y asilo despues de dios”⁸¹. Por la petición, así como por la descripción de los elementos inventariados, se trataría del Nacimiento principal del monasterio, pero en ningún momento se hace mención a un espacio o sala para el Belén. Aunque el hecho de “ber lo desprobeido y desmantelado que esta todo” puede hacer alusión a un espacio vacío.

En cuanto a su aspecto formal, el Belén hasta el año 2014 se asentaba en un tablado cubierto de telas de camuflaje y ramaje, sobre las que se disponían las figuras. El portal, una humilde choza, era el centro de la composición, mientras que en sus bordes, pegadas al muro, aparecían una serie de maquetas de edificios representativos de la ciudad de Quito (Ecuador), como el Palacio de Carondelet, la sede de la Fundación Pérez-Pallares, el desaparecido Banco de Préstamos y el Teatro Sucre⁸². En las caídas de la tarima se abrían alacenas que albergaban algunas escenas, como el pecado de Adán y Eva y la concepción de Juan el Bautista, y todo tipo de objetos, desde cacharritos de tagua y de vidrio, hasta restos arqueológicos precolombinos, depositados a modo de ofrenda al Niño Jesús⁸³ [fig. 46].

⁸⁰ Como “los dijes del niño de oro y plata engastados con piedras de balor los cuales le presentaban las nutrisias de la Calenda por su devosion y de antes otra religiosa que cuidaba del Santo niño le dejo muchas alajas y aunque han entregado todos los bestidos que tocan a las santas ymagenes no han entregado una joya que se ponía en el sombrero las sortijas gargantillas sarsillos brazaletes de perlas que todo lo llevaron pesado asimismo un belillo para haserle la toca porque la que tiene esta mui yndesente por vieja y rota = mas dos arobas de sera que le servian a la santa ymagen en sus funciones y esta la daban las cofradas que asistian a las dicha ymagen y a la de los dolores para la prosesion del viernes santo y la de belén la víspera de nabidad y en este nobenario de aguinaldo: como tambien bentiquatro niños que dejo declarado eran para adorno del altar de dichas ymagenes que para ese fin los habia aser como lo declara en su ynbentario”. ACMQ. Sección Clarisas. Caja 57. *Martín Jáuregui, Administrador del Monasterio de Santa Clara, Autos para que Antonio Pastrana, administrador de los bienes de la difunta Madre María Ana de Santa Elena, entregue los bienes de ésta al Monasterio.*

⁸¹ ACMQ. Sección Clarisas. Caja 57. *Martín Jáuregui, Administrador del Monasterio de Santa Clara, Autos para que Antonio Pastrana, administrador de los bienes de la difunta Madre María Ana de Santa Elena, entregue los bienes de ésta al Monasterio.*

⁸² VALIÑAS LÓPEZ (2011): 51. Según consta en la nota 35, en una visita de Alfonso Ortiz Crespo al monasterio en 1990, sor Eudoxia Merlo le informó de que esas maquetas habían sido confeccionadas, hacia 1930, por sor Elena Jiménez, sobrina del historiador Ricardo Descalzi.

⁸³ El Padre Vargas dice que “en la sala del Nacimiento han ido depositando las religiosas, generación tras generación, todo cuanto juzgaban bueno para integrar el patrimonio artístico del Monasterio” [VARGAS (1972): 238].



Fig. 46: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara.

Al igual que sucedía en España, hubo monasterios quiteños que no tuvieron salas propias para el Belén pero que si contaron con escenificaciones fijas. Como el Risco⁸⁴ del Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca (Ecuador), que permanecía cerrado durante todo el año, a excepción del tiempo de Adviento, cuando, diez días antes de la Nochebuena, se abría para la Novena, arreglándolo con luces y flores⁸⁵. Respecto a su antigüedad, en el libro de cuentas del monasterio consta que, a comienzos de la segunda mitad del siglo XVIII, la priora sor Gertrudis de San José Sánchez de Orellana y Rioseco Romero pagó por su confección, a algún escultor cuencano, novecientos pesos de oro⁸⁶. Para su vuelta al mundo ritual sus puertas se elevan hasta cerca del cielo raso y descenden hasta convertirse en una

⁸⁴ En la ciudad de Cuenca (Ecuador) los nacimientos reciben el nombre de Risco, en referencia a la representación de rocas, peñascos y montañas que rodean al pesebre del Belén.

⁸⁵ El monasterio cuenta con tres riscos, siendo el más conocido el de la antigua Sala de recreo. Las dimensiones aproximadas del Risco son 5,40 metros de largo, 2,20 metros de profundidad y 2,70 metros de altura, contando con los cuadros frontales que arrancan desde el suelo. CORDERO ÍÑIGUEZ (1986): 65-140; MARTÍNEZ BORRERO (1983): 74-78 y MARTÍNEZ BORRERO, UGALDE DE VALDIVIESO y CORDERO ÍÑIGUEZ (1997): 88.

⁸⁶ Se dice que este dato descarta “la posibilidad de que se haya importado de España, del taller de Salcillo, como se insinuó alguna vez” [CORDERO ÍÑIGUEZ (1986): 65-140]. Pero aun sin tener el dato, es clara su autoría ecuatoriana, tan distante del taller murciano de Francisco Salcillo.

plataforma horizontal que descansa sobre grandes caballetes que quedan cubiertos con cuadros alusivos al tema navideño y que tienen escenas costumbristas en los extremos⁸⁷. El Risco se compone de una serie de estructuras arquitectónicas, en las que se representan escenas relativas a la infancia de Jesús [fig. 47].



Fig. 47: *Risco*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel.

En el centro está el Misterio [fig. 48], mientras que a la derecha, aparece el Niño Jesús entre los doctores, la Adoración de los Reyes Magos, la Visitación de María a santa Isabel y la Huida a Egipto. A la izquierda, se dispone la Presentación en el Templo, la Anunciación, la Matanza de los Santos Inocentes y la cabalgata de los Reyes Magos. Integrando el conjunto, intervienen un centenar de figuras que representan el costumbrismo local⁸⁸. La arquitectura de los edificios es barroca, a excepción del portal de Belén, con construcciones de dos plantas, con soportales y columnas helicoidales, anilladas o clásicas sobreadornadas, íntegramente cubiertas con pan de oro [fig. 49].

⁸⁷ La parte inferior del Risco se cubre con un frontal dos grandes pinturas de la adoración de los Reyes Magos y la huida a Egipto, enmarcadas dentro de óvalos, en medio de paisajes idealizados. Lo más notable de estos frontales es la pintura marginal de los óvalos, que representa costumbres y temas de la vida cotidiana, como nadadores que dejan sus ropas a la orilla de un río, arrieros que llevan mulas por senderos abruptos, campesinas que extraen de la cabeza de sus familiares parásitos, perros que ladran a un transeúnte o que duermen plácidamente, soldados en hileras, trabajadores agrícolas sembrando o arando con yuntas, etc.

⁸⁸ VARIOS (1977A): 229-240.



Fig. 48: *Misterio*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel. Risco. Fig. 49: *Jesús entre los Doctores*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel. Risco.

Hay muy pocas diferencias entre las casas y los palacios o templos, salvo porque en estos últimos se han introducido espejos para obtener mayor brillo. Al fondo de las casas hay árboles, pájaros, brillantes riscos de pan de plata y un cielo color rosa. En los extremos hay dos cuevas, excavadas en las rocas, en las que están santa Paula haciendo penitencia y san Jerónimo, como austero ermitaño⁸⁹. Al pie de palacios y casas hay gran variedad de escenas. Los Reyes Magos y su comitiva, una procesión de sacerdotes y monaguillos, pastores con sus ofrendas y la escena de la huída a Egipto. Delante del conjunto, en una amplia explanada, están los músicos, cantores, borrachos, enfermos, indígenas, campesinos, pastores y ángeles, fieras y animales domésticos, riachuelos y lagunas y una frondosa vegetación paradisíaca, en cuyo centro están Adán y Eva, junto al manzano, en presencia de una humanizada serpiente. En otra zona de esta explanada, está la recreación de un barrio de la capital, denominado tradicionalmente por las carmelitas como “*Quitito*”, donde destaca la casa de santa de Mariana de Jesús, con un jardín y una gruta, y junto a ella una pequeña iglesia, en cuyas puertas está una indígena en actitud de recogimiento. La tapa superior del risco tiene como figura central al Padre Eterno, rodeado de la corte celestial, en un cielo de colores claros, ornamentado con catorce espejos de diverso tamaño. En los extremos están el sol y la luna, de tonos anaranjados y azules claros.

⁸⁹ Acerca de la imagen de san Jerónimo y santa Paula, como pastores en Belén, véase MARTINO ALBA (2009): 55-72.



Fig. 50: *Risco Mayor*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.



Fig. 51 y 52: *Risco Mayor* (detalles de la policromía exterior). S. XVIII. Pintura sobre madera. Cuenca, Museo de las Conceptas.

El Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador) también contó con un Risco, conocido como el *Risco Mayor*, que con la apertura del Museo de las Conceptas en 1986 fue trasladado al museo, lo que provocó que el conjunto fuese fragmentado, mostrándose en diversas vitrinas a lo largo de cuatro salas⁹⁰ [fig. 50]. En la actualidad se desconoce su disposición original en la clausura, así como el espacio que ocupó. La parte más interesante de este Nacimiento es su escenografía, es decir, el tríptico que acoge el Misterio [fig. 51 y 52]. Se trata de un armario con dos puertas, que, conceptualmente, nada tiene que ver con los baúles navideños peruanos, pese a que así se haya afirmado⁹¹, puesto que éstos son estructuras en forma de baúl o caja, cuyas paredes delanteras y laterales se abren mostrando todo un Nacimiento en su interior. Ejemplo de ello son el baúl del Museo del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Cuzco (Perú), el baúl del Museo Pedro de Osma de Lima (Perú), los baúles del Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral de Lima (Perú) [fig. 53 y 54] y el *Baúl de Nochebuena* del Museo de Arte Virreinal del Monasterio de Santa Teresa de Arequipa (Perú)⁹² [fig. 55].



Fig. 53 y 54: *Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Lima, Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral.

⁹⁰ MARTÍNEZ ESPINOSA (2009): 97-117 y VARIOS (1977A): 229-240. Moreno de Dávila plantea que “es posible que fuera, asimismo, parte de una dote de una religiosa de principios del XIX” [MORENO DE DÁVILA (2005): 17], pero, documentalmente, no está probado que así fuera.

⁹¹ “Un retablo-caja, de ascendencia peruana en su planteamiento y no falto de elementos de clara raigambre española, dentro del cual se guarda un impresionante nacimiento con cientos de figuras de distintos tamaños, quiteñas la mayoría, que escalan por un paisaje de escarpados riscos de oro y plata”. VALIÑAS LÓPEZ (2011): 52.

⁹² MÉNDEZ CARVAJAL (2008): 6 y 7.



Fig. 55: *Baúl de Nochebuena*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Arequipa, Museo de Arte Virreinal del Monasterio de Santa Teresa.

En estos Belenes se muestra toda la historia de la salvación, desde la creación del hombre hasta el Bautismo de Cristo. Algo que también encontramos, aunque parcialmente, en el Belén (1767) del Convento da Visitação de Santa Maria de Lisboa (Portugal), en la actualidad en el Museu Nacional de Arte Antiga⁹³.

El interior de las puertas del *Risco* del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador) se encuentra cubierto con riscos recubiertos de pan de oro y plata, estofados en verde y rojo, entre los que están representadas algunas iglesias de la ciudad, como la del Monasterio del Carmen de la Asunción, la del propio Monasterio de las Conceptas y, posiblemente, la de San Sebastián [fig. 56 y 57]. Este hecho es singular, puesto que no contamos con otros ejemplos en los Belenes barrocos quiteños de este tipo de prácticas de localización visual y de concepto de ciudad y sitio, es decir, con arquitecturas que reproduzcan fielmente edificios locales, más allá de las representaciones de la arquitectura tradicional como tipo. Este hecho, quizá, responda a la idea de representar, dentro del monasterio, una vista de la ciudad en la que éste se ubica, pero de forma moralizada o simbólica. Con ello, se transmitiría la idea de ciudad como comunidad santa o sagrada, una *civitas christiana*, puesto que en ella se sitúa el

⁹³ Este baúl o armario, al abrirse, muestra las escenas de la presentación de la Virgen en el Templo, la anunciación a la Virgen, el primer sueño de san José, los esponsales de la Virgen, la Natividad, los Reyes Magos con Herodes, la Adoración de los Reyes Magos, la sentencia de Herodes, la matanza de los Inocentes, el Bautismo de Cristo, la circuncisión, la presentación del Niño Jesús en el templo, la huida a Egipto, El Niño Jesús entre los Doctores, el segundo sueño de san José y la gloria con Dios Padre. DIAS (2012): 42-55 y FRANCO y BASTOS (2012): 6-26.

nacimiento del Hijo de Dios⁹⁴. La presencia de tantas iglesias de la propia ciudad, buscando la protección y el apoyo divino, sería la demostración física del compromiso de la comunidad con Dios⁹⁵.



Fig. 56 y 57: *Risco Mayor* (interior de las puertas). S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.



Fig. 58: *Risco*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial. Fig. 59: *Risco con figuras*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial.

⁹⁴ KAGAN (1993): 215. A partir del siglo XVII, según ha analizado Kagan, los escritores y artistas criollos se propusieron crear imágenes que proyectasen sus comunidades sobre un rol de cristiano, puesto que los criollos eran sensibles a los ataques europeos contra su riqueza, su vanagloria y su conspicuo afán por consumir.

⁹⁵ KAGAN (1993): 216.

En la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador se conservan sin exponer, pese al interés de los mismos, tres *Riscos* atribuidos a la escuela de Cuenca, que, al igual que el *Risco Mayor* del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador), presentan sus paredes recubiertas riscos a los que se ha aplicado pan de oro y plata, estofados en verde y rojo, entre los que se insertan algunas construcciones⁹⁶ [fig. 58, 59, 60, 61, 62, 63 y 64].



Fig. 60: *Risco*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial. Fig. 61: *Risco con figuras*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial.

⁹⁶ Sabemos que uno de estos Riscos [Núm. Inv. 1-14-69] fue adquirido por el Banco Central del Ecuador a doña Leonor de Rodríguez por 20.000,00 sucres, aunque no consta la fecha de compra.

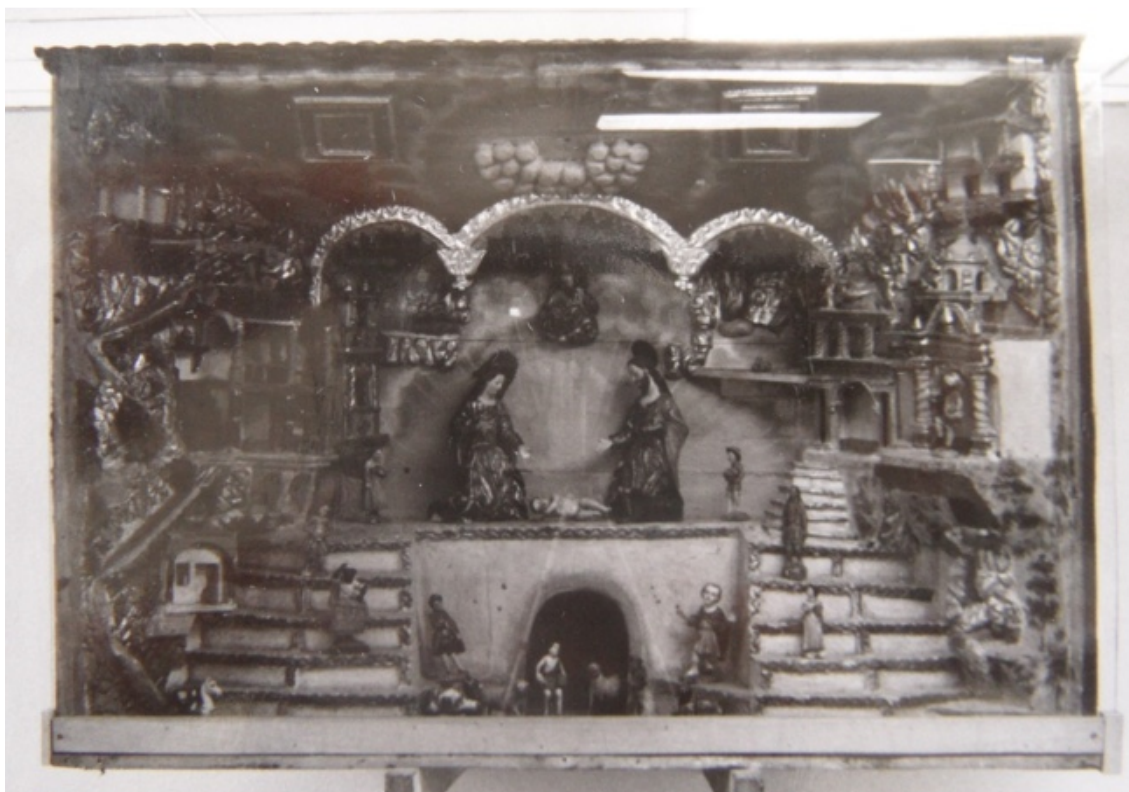


Fig. 62: *Risco con figuras*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 135 x 193 x 67 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-14-69.



Fig. 63: *Risco*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 135 x 193 x 67 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-14-69. Fig. 64: *Detalle de las arquitecturas del risco*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 135 x 193 x 67 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-14-69.

Las figuras de la Virgen María y san José del *Risco Mayor* de las Conceptas de Cuenca (Ecuador), visten túnicas de franjas de color alternadas con otras de pan de oro o plata, propias de los talleres cuencanos [fig. 65]. El Niño Jesús expuesto en el museo no corresponde al grupo, ya que la imagen original aún la veneran las monjas en su coro

alto. De la arquitectura original del conjunto quedan escasos restos, como el antedicho tríptico que acoge el Misterio y una estructura en forma de gradas que corona el palacio de Herodes⁹⁷.



Fig. 65: *Misterio*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas. Risco Mayor. Fig. 66: *Animales*. S. XVIII. Loza. Cuenca, Museo de las Conceptas.

Respecto a las figuras principales, incluyendo a la Virgen María y San José, los Reyes Magos y otras, se han identificado con las recogidas en el inventario de cristales, lozas⁹⁸ [fig. 66] y figuras del Nacimiento, conservado en el archivo del monasterio, que entregó doña Rosa Borrero en 1852 a su hermana sor Encarnación Borrero y que, por medio de ella, pasaron a ser propiedad del monasterio. Las piezas del Nacimiento fueron tasadas el dos de diciembre de 1852⁹⁹ a petición de su propietaria, gracias a lo que sabemos las figuras que formaron parte de esta donación, así como su valor, doscientos sesenta y nueve pesos con siete reales y medio. Entre las imágenes referidas se hayan “un San José y la Virgen en bulto con sus sombreritos forrados de raso”, valoradas en quince pesos; una adoración de los Reyes, realmente una cabalgata, compuesta de los tres Reyes Magos y el Ángel de la Estrella, tasada en ocho pesos; el cargamento de los mismos, que comprendía un camello cargado, cuatro caballos, cinco camellos y cinco arrieros, valorados en cuatro pesos con cuatro reales. Llama la

⁹⁷ MARTÍNEZ ESPINOSA (2009): 97-117 y VARIOS (1977A): 229-240. En 1977 se afirmaba que “dispersos, pero integrantes del Nacimiento, se pueden apreciar dos grupos escultóricos que representan las escenas de la Anunciación y la Huida a Egipto”. Sin embargo, no tenemos constancia alguna de la existencia del grupo de la Anunciación.

⁹⁸ Entre las lozas, además de las piezas utilitarias, se encuentran muchas figuritas de animales, de las que desconocemos si tenían una simple función decorativa o si también formaban parte del Belén, como sucedía en otros conjuntos similares, en el que convivían piezas semejantes.

⁹⁹ “Yo el Tasador y medidor general a petición verbal la Sra. Rosa Borrero procedo á tasar las piezas del Nacimiento, y lo verifique en la manera siguiente”. AMLCC. Doc. 5-24. *Lista de las piezas del nacimiento y lozas de propiedad de Rosa Borrero, que la abadesa entrega a la madre Natividad, incluye la tasación de las piezas*. Ca. 1852.

atención el gran número de animales, como un oso, con su hembra y sus hijuelos, valorados en tres reales; un par de leoncitos, valorados también en tres reales; un perrito, un tigre y un unicornio, tasados en dos reales; dos gatitos y un perrito extranjero, de dos reales, etc. Entre las figuras humanas, encontramos dos negros con sus jaulas en la mano, valorados en dos pesos; “tres vultos de valsa de mujeres y un biejo sentado”, tasados en dos pesos con cuatro reales; una panadera con su respectiva mesa y artesa, valorada en un real; dos viejos y una vieja con “los pesquesos y las manos en alambre”, tasados en cuatro reales; quince figuritas de madera de ambos sexos y en diversos ademanes, tasadas en cuatro pesos y cuatro reales; cuatro negritas, dos de madera y dos barro, en seis pesos; dos turcos vestidos de punto, en seis reales, etc. Cuatro angelitos, de tres reales; dos ángeles menores, en ocho reales y doce chiquitos y desnudos, tasados en cuatro pesos con cuatro reales.

En el caso del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador), única fundación dominica en época virreinal, desconocemos si contó con un espacio propio para el Belén. Durante nuestro trabajo solo nos fue permitido estudiar las obras expuestas en su Museo, sin poder acceder a la clausura. Allí se exhibe un Misterio [fig. 67], así como una construcción que acoge el hogar de Nazaret¹⁰⁰ [fig. 68]. Estos restos, nos llevan a pensar que el monasterio pudo contar con un Nacimiento mayor, pero ignoramos si tuvo un espacio propio o fijo en la clausura.



Fig. 67: Anónimo. *Misterio*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Monacal de Santa Catalina de Siena. Fig. 68: *Taller de Nazaret*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Monacal de Santa Catalina de Siena.

¹⁰⁰ Reproducido en VALIÑAS LÓPEZ (2011): 298.

II.III. La Sala del Belén, espacio de oración y piedad

La Sala del Belén en las clausuras femeninas fue un espacio muy importante durante el tiempo de Adviento y Navidad, puesto que en ella se desarrollaban varias de las prácticas piadosas que hemos analizado en el primer capítulo de esta tesis. Una sala reservada exclusivamente a la devoción de sus comunidades y, por lo tanto, ajena al siglo, con un Belén cuyos elementos tenían un sentido ascético y penitencial, como queda reflejado en la exhortación que la Madre Mariana de Jesús Torres y Berriochoa (1563-1635), del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), hacía a sus hermanas en 1634:

“ya sabéis que nuestra comunidad debe vestirse de gala para celebrar la Navidad del Señor, adornando el Pesebre de Belén con las luces de las virtudes, con la hermosura y delicadeza del buen ejemplo, con las pajitas y musgos de la mortificación, con la diafanidad de los ángeles, la alegría de los pastores y la felicidad de María y de José. Cada una, en la humildad de su deseo, trate de ser mejor, poniendo como medio el fiel cumplimiento de la Voluntad Divina”¹⁰¹.

La Madre Mariana de Jesús dotaba a cada elemento del Belén de un sentido penitencial o ejercicio de virtud, puesto que la clausura determina una interpretación especial de los preparativos del Belén. Sin embargo, estos preparativos casi siempre se han analizado bajo una óptica material, insistiendo solamente en las labores femeninas conventuales, pero obviando su componente de oración y devoción¹⁰². Por ello, el Belén en la clausura, en modo alguno, es un juego o una casa de muñecas, aunque así se haya presentado:

“el belén se convierte así en la casita de muñecas de las monjas, de aquellas niñas apartadas del mundo en edad todavía tierna. Sobre él imaginan y recrean la vida secular que les falta o que nunca llegaron a conocer, el trasiego cotidiano de fuera de sus muros, al que tenían corto acceso a través del torno, el locutorio y las ventanas de celosía”¹⁰³.

¹⁰¹ CADENA Y ALMEIDA (1987): 132 y 133.

¹⁰² Valiñas López afirma que la clausura “determina una interpretación especial de los preparativos del belén, que, en buena medida, dependerán de las mismas religiosas, muy duchas en labores de aguja y confección de flores de tela, aderezos de cuentas y adornos de escamas de pescado. Ellas se ocuparán de vestir las figuras, con retales de terciopelo, velillo y tafetán y, alguna más diestra, hasta de modelarlas, participando todas por igual con el préstamo de abalorios y chucherías seglares” [VALIÑAS LÓPEZ (2011): 61 y 62].

¹⁰³ VALIÑAS LÓPEZ (2011): 61 y 62.

Planteamientos como estos obvian las funciones culturales del Belén, como auténtico protagonista de la Navidad¹⁰⁴, en torno al que giran muchas de las prácticas piadosas de este tiempo litúrgico¹⁰⁵, así como su cualidad de elemento visual con el que se quería transmitir el valor y la importancia que tenía la venida de Cristo para la Humanidad. Por lo tanto, el Belén es creado como un objeto de culto y el resto viene aparejado. No se puede relegar su principal característica a una posición secundaria o, incluso, casi irrelevante, puesto que el Nacimiento es una representación de la presencia divina en la tierra y, como tal, objeto de culto. Prueba de ello es que en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) el inminente nacimiento del Niño Jesús se celebraba entonando loas, así como cantando villancicos y bailando, ante el piadoso simulacro del Nacimiento. Estas loas, o poemas dramáticos, eran compuestas por las propias hermanas. Su celebración consta en este monasterio, al menos, desde 1622, según se recoge en la vida de la Madre Mariana de Jesús Torres (1563-1635):

“La noche del 24 de diciembre las Monjas pasaban junto al pesebre, cada una dando una loa al Niño, cantaban bonitos villancicos, le decían cosas graciosas, hacían fiesta y se reían con gusto. Ellas también bailaban en las loas, como hacía Nuestro Padre San Francisco en esa noche verdaderamente buena. Que nadie se escandalice con esto, pues leemos en la Sagrada Escritura que el Santo Rey David tocaba el arpa y danzaba delante del Arca de la Alianza. Y mis buenas Hermanas, las Religiosas de la Inmaculada Concepción, bailaban delante del pesebre, no como bailes profanos, sino como Religiosas, Esposas de Nuestro Señor Jesucristo, que llenas de júbilo festejaban el Nacimiento temporal del Hijo de Dios. Bailar, en sí, no es pecado. Y el mundo perverso, que en su habitual torpeza todo corrompe y pervierte introduce la sinvergüencería, vomitando su infernal veneno en los mundanos.

Esta noche era, pues, de grande y celestial alegría en el Convento. Nadie dormía: aun las enfermas iban al pesebre para festejar el Nacimiento, con sus alabanzas, acciones de gracias, cantos y bailes.

Terminadas las loas y demás manifestaciones de afecto, Madre Mariana de Jesús cantaba la siguiente estrofa, con su maravillosa voz, acompañada de su arpa de falda:

“¡Albricias, albricias!

¡A la medianoche
la flor ha nacido

¹⁰⁴ “El Belén no es una simple maqueta a escala cuyo único fin es la contemplación y el deleite del curioso ante las anécdotas representadas con paciente virtuosismo, tampoco una ambientación decorativa, ni una expresión aislada de la religiosidad popular navideña”. ARBETETA MIRA (2001): 68.

¹⁰⁵ “Los belenes de estos conventos de clausura no han sido nunca asequibles a los fieles sino que estaban reservados exclusivamente a la devoción de las respectivas comunidades. Como los usos de estas tenían tanta raigambre no es de extrañar que hayan podido ser recuperados en estos y otros conventos ceremoniales familiares de carácter devocional, como rezos, villancicos, renovaciones de la profesión religiosa, etc. todo lo cual indica el haber tenido un fuerte carácter vivencial –datando estos elementos de los siglos XVII y XVIII– hasta casi nuestros mismos días. A riesgo de parecer insistente quisiera todavía recalcar que alguno de estos ceremoniales era un ceremonial de corte que substituía simplemente en sus papeles a los Reyes de la dinastía austriaca y borbónica y a sus respectivas cortes por el Niño Jesús –Divino Rey– y a las monjas del convento en cuestión –su nueva y pequeña corte”. LLOMPART MORAGUES (1981): 14.

sin romper el broche!”¹⁰⁶.

Algo semejante al relato precedente sucedió en la noche del veinticuatro de diciembre de 1634, ya próximo el fin de la Madre Mariana de Jesús Torres:

“En medio del santo y justo regocijo las Religiosas sufrían al ver apagarse para ellas la luz que les alumbraba y en las loas, ante el Pesebre, cada una echaba su arenga relativa a alcanzar del Divino Niño, como regalo de Navidad a sus pequeñuelas conceptas, la prolongación de la vida de su única Santa Fundadora.

La Madre Mariana alternaba las loas con el tocado en su arpa de falda y cantaba con su primorosa voz, parecía un cisne que cantaba con más melodía cuando va a morir; y cuando dijo su loa, compuesta por su alma ardiente y joven, en su vigor expresó con graciosos términos su gratitud a Dios Nuestro Señor por haberla hecho Religiosa de la Orden de su Purísima Madre y rama íntima del árbol seráfico. Así mismo, se despidió con gracia de sus queridas hijas esperando volver a reunirse con todas, en el Cielo bajo el azulado manto de su Inmaculada Madre”¹⁰⁷.



Fig. 69: *Misterio* (2012). Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.

Aún hoy la Sala del Belén del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) es un espacio vivo, ya que no ha sido musealizado, como si ha

¹⁰⁶ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 107-109.

¹⁰⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 136 y 137.

sucedido en otros monasterios, donde las monjas desarrollan parte de sus prácticas piadosas, como el rezo de las Jornadas, el canto de las loas en la noche de Nochebuena y el rezo de la Novena de Navidad [fig. 69].

Como prueba de la cualidad del Pesebre como elemento simbólico, consta documentalmente que las concepcionistas franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), componían, ya en el siglo XVII, un pesebre para reclinarse la imagen del Niño Jesús que se procesionaba la noche del veinticuatro de diciembre. Esta procesión, tras recorrer los claustros, terminaba en el coro alto, donde la religiosa que había portado durante la procesión la imagen del Niño Jesús, la entregaba a la abadesa, quien la reclinaba en el pesebre, como sucedió en la noche del veinticuatro de diciembre de 1634:

“Después de hacer todo el recorrido, la procesión llegaba al Coro. Madre Mariana de Jesús tomaba al Niño de los brazos de la Religiosa que lo llevaba y lo reclinaba en su pesebre, arreglado por las Monjas en el Coro Superior, para el cántico de Maitines de ese día, hasta su octava, hasta la fiesta de los Reyes, que marcaba, en el Monasterio el fin de las alegrías y fiestas de Navidad”¹⁰⁸.

El deseo de los quiteños por conocer el interior de los claustros y los Belenes, en particular, generó problemas a las comunidades religiosas. Como sucedió el sábado veinticuatro de enero de 1795, cuando ingresaron el Deán Provisor y el doctor Ramón Yepes, acompañados de otras personas, de distintos sexos, en el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), a los que, además, se les sirvió una magnífica cena, divirtiéndolos con fuegos artificiales¹⁰⁹. La entrada de estas personas en el monasterio, suscitó un pleito el treinta de enero de 1795, que obligó a que, a petición del Cabildo de la Catedral de Quito, el treinta y uno de enero de 1795, la priora del Carmen Bajo, sor María Rosa del Corazón de Jesús, tuviese que declarar ante el Notario del Cabildo Público e interino de Gobierno. En esa declaración, la priora testificó que entraron en el monasterio el Deán, el doctor Ramón Yepes, don Francisco de Borja, la señora Presidenta, doña Josefa Mateu, doña Francisca Borja y dos hijas menores de esta, así como la niña de la señora Presidenta con su ama de leche. Todos ellos permanecieron en la clausura del monasterio, en una pieza baja llamada Belén,

¹⁰⁸ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 109 y 110.

¹⁰⁹ AHNQ. Sección Religiosos. Año 1795-II-25. *Recurso de fuerza interpuesto por el D.r D.n Pedro Josef Mesia Dean de esta Santa Y.g.a Catedral, y Provisor Capitular de este Obispado, de la que le hace el V. Cav.o Ecco en formarle sumaria por haber entrado al Monasterio de Carmelitas la S. aPresid.ta con su licen. A.*

desde las tres y media de la tarde del referido día, hasta las ocho y media de la noche. El festejo consistió en servirles cuatro platos diversos¹¹⁰. Al tiempo de salir la señora Presidenta y demás nombradas, una religiosa se acordó que tenía guardada una ruedita para la mañana de la Calenda, y que como no sirvió para aquella ocasión, la tuvieron guardada y esta misma sirvió para un acto casi bufónico, porque al haberse enmudecido la pólvora, apenas se encendía y se apagaba, y estando en este estado salieron y se fueron las personas nominadas. La clavaria del monasterio, sor Catalina de Cristo, declaró que las costas de las viandas fueron sufragadas por un benefactor, y que al salir las personas referidas pegaron fuego “á una Ruedita q.e no sirvió en la calenda q.e las Religiosas que cuidan el Belen habian hecho su derrama á quatro reales, y esta se hallaba arrinconada y como llegase á enhumedecer apenas se encendía quando se apagaba, y en este estado salieron fuera las citadas personas”¹¹¹. La religiosa clavaria, sor Tomasa de Corpus Christi, también juró que era cierto que al salir a la calle las referidas personas pegaron fuego “á una Ruedecita q.e las Religiosas que cuidan el Belen preparan p.a el dia de la calenda y como no sirviese en él, se hallaba como botada, y llegó á percibir la humedad p.r cuió motibo se encendia y se apagaba, q.e solo dos cuetes desde su selda oió la declarante q.e reventaban: q.e esta fue la q.e p.r travesura ó por focosidad les dio gana de q.e se encendiese”¹¹². Sor Ignacia de Santa Teresa, religiosa clavaria del monasterio, declaró que estuvo enferma en su celda, y por ello todos los visitantes fueron a verla hasta allí, excepto doña Josefa Mateu, a pesar de haber venido en compañía de las personas referidas. Por lo que éstas tuvieron que recorrer, para ello, gran parte del monasterio.

De estas testificaciones, destacamos la presencia de personas del siglo en la pieza del Belén, lo que vendría a confirmar el conocimiento de su existencia entre parte de la sociedad secular quiteña, así como su interés por contemplarlo, a pesar de que en

¹¹⁰ Según consta en la declaración de la Priora del Carmen Bajo, la comida fue abundante y diversa en platos, siendo costeada por una persona piadosa distinta de las que visitaron el monasterio. AHNQ. Sección Religiosos. Año 1795-II-25. *Recurso de fuerza interpuesto por el D.r D.n Pedro Josef Mesia Dean de esta Santa Yg.a Catedral, y Provisor Capitular de este Obispado, de la que le hace el V. Cav.o Ecco en formarle sumaria por haber entrado al Monasterio de Carmelitas la S. aPresid.ta con su licen. A.*

¹¹¹ AHNQ. Sección Religiosos. Año 1795-II-25. *Recurso de fuerza interpuesto por el D.r D.n Pedro Josef Mesia Dean de esta Santa Yg.a Catedral, y Provisor Capitular de este Obispado, de la que le hace el V. Cav.o Ecco en formarle sumaria por haber entrado al Monasterio de Carmelitas la S. aPresid.ta con su licen. A.*

¹¹² AHNQ. Sección Religiosos. Año 1795-II-25. *Recurso de fuerza interpuesto por el D.r D.n Pedro Josef Mesia Dean de esta Santa Yg.a Catedral, y Provisor Capitular de este Obispado, de la que le hace el V. Cav.o Ecco en formarle sumaria por haber entrado al Monasterio de Carmelitas la S. aPresid.ta con su licen. A.*

las distintas declaraciones no se hace referencia directa al mismo. Pese a ello, gracias a la testificación acerca de la ruedita de fuegos artificiales, sabemos que había dos hermanas, presentes en el agasajo a los visitantes, encargadas del cuidado del Belén. Algo que fue común tanto en las clausuras españolas como portuguesas, donde era habitual que alguna de sus hermanas tuviera entre sus obligaciones el cuidado y custodia del Belén o de la Sala del Belén¹¹³. El montaje y embellecimiento del Belén, era una función que, en algunos monasterios, cada año era desempeñada por una hermana, como sucedía en el Convento da Madre de Deus de Lisboa (Portugal)¹¹⁴.

II.IV. Del león chino al cubo de rubik: la Sala del Belén como espacio de memoria

Las monjas quiteñas concibieron la Sala del Belén no como una sala de recreo¹¹⁵, sino como un espacio cultural en el que contemplar a Dios hecho niño y meditar acerca de la humanidad de Cristo. Por ello, en torno al Belén giraron muchas de las prácticas devocionales y actos de piedad del ciclo litúrgico navideño, que, en la Edad Moderna, hicieron que a estos espacios llegasen objetos de todo tipo, cuya diversidad hoy demanda del investigador una interpretación, puesto que hay objetos que están fuera del tiempo y simbología religiosa.

Siguiendo la tendencia historiográfica de describir como *Wunderkammer* o Cámaras de maravillas los espacios, tanto privados como religiosos, de la Edad Moderna española donde se acumulaban cosas, incluyendo lo exótico, las Salas del Belén podrían considerarse como Cuartos de maravillas sacralizados, puesto que, junto a las figuras que representaban el nacimiento de Cristo convivían múltiples objetos que, singulares para las monjas, habían sido ofrendados al Niño Jesús¹¹⁶. En las Cámaras de maravillas, también denominadas Gabinetes de curiosidades, durante las grandes exploraciones y descubrimientos (SS. XVI-XVII), se coleccionaban y se presentaban gran multitud de objetos raros o extraños, que representaban todos o alguno de los tres reinos de la naturaleza como se entendían en la época, *animalia*, *vegetalia* y *mineralia*,

¹¹³ En algunos monasterios esta hermana recibía el nombre de Belenera.

¹¹⁴ A este respecto, Pais recoge una relación de *Práticas que ouvi no curso de 1638 nas fogueiras do Natal nesta Casa da Madre de Deus de Lisboa*, en la que se refiere que todos los años era seleccionada una de las monjas para el montaje del Belén, que desempeñaba las funciones de acólita [PAIS (2007): 13].

¹¹⁵ “Se convierte en una verdadera sala de recreo de las monjas, en la casita de muñecas de esas niñas abortadas en edad temprana a sus desarrollo femenino en el siglo” [VALIÑAS LÓPEZ (2009): 429].

¹¹⁶ Estos objetos llegarían al Belén “acarreados por un impulso entre místico y estético, que creyó ver en la acumulación de delicadezas el mejor modo de expresar su devoción y embellecer sus pesebres y altares de Navidad” [VALIÑAS LÓPEZ (2011): 502].

además de muy diversas realizaciones humanas¹¹⁷. Sin embargo, a diferencia de las Cámaras de maravillas, en el Belén no se clasificaban los objetos por tipos¹¹⁸. Pese a ello, puesto que esta relación también se ha establecido para los relicarios¹¹⁹, no sería extraño pensar en esta misma etiqueta para las Salas del Belén de las clausuras quiteñas. Sin embargo, como veremos, hay que tener cautela con esta comparación por diversas razones, pese a que a primera vista, por el aspecto acumulativo y diverso, pueda parecer la comparación más apropiada. De acuerdo con Urquizar Herrera, una “razón para no utilizar alegremente el concepto de cámara de maravillas depende de la necesidad de completar el análisis de cualquier conjunto de bienes con una mirada a los usos que estos recibían y a las motivaciones que provocaron su reunión. Puede ocurrir, y ocurre con frecuencia, que nos encontremos ante conjuntos de artefactos pretendidamente culturales y artísticos frente a los que, sin embargo, se establece una experiencia que no es ni tan cultural ni tan artística como la que desearíamos encontrar. Toda pieza de colección puede ser percibida de diversas maneras. Sin ir más lejos, prescindiendo de su naturaleza estética o ignorando sus atributos culturales. Ambas opciones, juntas o por separado, nos deberían hacer descartar el apelativo de cámara artística y de maravillas. Así, en principio, y atendiendo en exclusiva a los repertorios presentes, podría decirse que la situación del siglo XVI español estuvo caracterizada por la presencia de este modelo. Pero lo cierto es que si reparamos en los modos de relación establecidos con las piezas, tal paradigma nos parece más una simple etiqueta que una realidad histórica”¹²⁰. Por lo tanto, proponemos otras miradas más útiles que esta etiqueta, como espacio de memoria, ya que no debemos interpretar todo lo que acontece en la clausura femenina como una extensión o reflejo de la vida secular y los sistemas del arte que operan allí¹²¹.

¹¹⁷ Véase SCHLOSSER (1988).

¹¹⁸ Véase CANO DE GARDOQUI (2001): 106-117.

¹¹⁹ Sánchez Hernández plantea las Cámaras de maravillas como antecedente de las lipsanotecas barrocas, puesto que “la forma de organizar los espacios y ese afán de juntar el mayor número de piezas posible las hermanan hasta cierto punto con las cámaras” [SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2015): 10-45]. Véase también CHECA CREMADES (1989): 21-30.

¹²⁰ URQUÍZAR HERRERA (2007): 18 y 19.

¹²¹ Santa Teresa Jesús vio una Cámara de maravillas en el Palacio de la duquesa de Alba en Alba de Tormes (España): “Entráis en un aposento de un rey u gran señor –u creo camarín los llaman-, adonde tiene infinitos géneros de vidrios y barros y muchas cosas, puestas por tal orden, que casi todas se ven en entrando. Una vez me llevaron a una pieza de éstas en casa de la duquesa de Alva –adonde, viniendo de camino, me mandó la obediencia estar, por haverlos importunado esta señora- que me quedé espantada en entrando, y consideraba de qué podía aprovechar aquella baránda de cosas, y vía que se podía alabar al Señor de ver tantas diferencias de cosas; y ahora me caí en gracia cómo me ha aprovechado para aquí. Y aunque estuve allí rato, era tanto lo que había que ver, que luego se me olvidó todo, de manera que de ninguna de aquellas me quedó más memoria que si nunca las hubiera visto, ni sabría qué hechura eran; más por junto acuérdase que lo vio”. TERESA DE JESÚS (ed. Efrén de la Madre de Dios y Otger

Intentar entender mediante la comparación hacia lo más conocido hace que se pierda de vista el contexto así como las funciones originales, por lo tanto, es necesario establecer límites.

En la clausura las maravillas eran cosas curiosas, raras y maravillosas de ver en un monasterio, tales como objetos exóticos, porcelanas europeas y asiáticas, imágenes de cera, pequeñas figuras de tagua, juguetes de distintos materiales, soldaditos de plomo, joyas, monedas e, incluso, alfombras. Estos objetos no fueron concebidos para formar parte de un Belén, pero en la clausura se integraron en ellos, adquiriendo una nueva función y simbología¹²². A diferencia de la forma de proceder en las Cámaras de maravillas, en las Salas del Belén no hubo un afán coleccionista, por lo que los objetos acumulados no fueron pensados ni buscados por las monjas, sino que, una vez que llegaron a los monasterios, de forma paulatina, pasaron a formar parte de estos espacios por su singularidad, valor y belleza, recibiendo lecturas que superaron y transfiguraron su función primigenia al someterse a programas simbólicos u ornamentales. Además, frente al coleccionismo ecléctico de las Cámaras de maravillas en las que había prodigios de la naturaleza y del artificio humano, en las Salas del Belén quiteñas solo hubo objetos que procedían del artificio humano. Tampoco hubo un interés por confeccionar, con ellos, una imagen pública, uno de los objetivos de toda Cámara de maravillas. A diferencia de éstas, los relicarios, considerados como lugares santos y, por lo tanto, distintos del resto de las estancias de los monasterios, eran espacios a las que pocas personas tenían acceso, como “el capellán mayor en determinadas circunstancias, las monjas y las personas indicadas por la fundadora. El relicario era considerado como un sanctasanctorum al que solo podían acercarse las personas que, de alguna manera, tenían vía libre a aquel ámbito sagrado, bien por sus valores personales, bien por su profesión religiosa, porque, de lo contrario, la estancia quedaba contaminada y las personas manchadas ante semejante acción transgresora”¹²³. Por lo tanto, no podemos hacer una traslación directa del concepto de Cámara de maravillas a las clausuras, a pesar de que las Salas del Belén si compartan con los Gabinetes de curiosidades la

Steggink). *Obras completas*. Madrid (España): Editorial Católica, 1986, pág. 538. Recogido en SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2015): 10-45.

¹²² Sea cual fuese el origen de todos esos objetos, en la clausura pasaron a integrarse en el Belén, pero con una nueva simbología. En el caso de las lujosas vajillas y cristalerías, cuyo uso entraría en conflicto con la austeridad de las comunidades, adquirieron un nuevo significado, ornamental y, sobre todo, simbólico, al convertirse en ofrenda, como objeto preciado y precioso. Véase PEÑA MARTÍN (2016): 393-412.

¹²³ SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2015): 10-45.

acumulación de objetos y la transformación de su uso, elaborando un discurso narrativo, estético o ideológico que supera su mera existencia física¹²⁴.



Fig. 70: Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Relicario. Fig. 71: Madrid, Real Monasterio de la Encarnación. Relicario.

La historiografía artística española trasladó esta función en las clausuras femeninas de la metrópoli a los relicarios y camarines, en los que junto a las reliquias se reunían labores conventuales, imágenes devocionales y muy diversas obras de procedencia foránea, entra las que destacaron los objetos orientales¹²⁵. Contamos con varios ejemplos de estas Salas Relicario, creadas en la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siguiente, como las del Monasterio de las Descalzas Reales [fig. 70] y el Real Monasterio de la Encarnación [fig. 71], ambos en Madrid (España)¹²⁶.

Morán y Checa plantearon que los relicarios y los camarines, como colecciones de objetos sagrados, podían parangonarse con ciertos aspectos del mundo de las *Wunderkammern*¹²⁷, aunque estas teorías hoy están superadas, al tratarse de una

¹²⁴ BAL (1994): 97-115.

¹²⁵ A este respecto véase GARCÍA SANZ, Ana. "Relicarios de Oriente". En *Oriente en Palacio*. Madrid (España): Patrimonio Nacional, 2003, pp. 129-134; GARCÍA SANZ, Ana y JORDAN GSCHWEND, Annemarie. "Vía Orientalis: objetos del lejano oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales". En *Reales Sitios*. Núm. 138, (1998), pp. 25-39; KAWAMURA, Yakoi. "Obras de laca del arte namban en los monasterios de la Encarnación y de las Trinitarias de Madrid". En *Reales Sitios*. Núm. 147, (2001), pp. 2-12 y KAWAMURA, Yakoi. "Laca japonesa urushi en la capilla del relicario del Monasterio de Guadalupe". En *Norba-Arte*. Núm. 26, (2006), pp. 79-87.

¹²⁶ BOLAÑOS (2008, segunda edición, revisada y ampliada): 42 y 43. Acerca del relicario del Monasterio de la Encarnación de Madrid (España), véase SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2015).

¹²⁷ MORÁN y CHECA (1985): 173. A finales del siglo XVII, según Morán y Checa, por el influjo de la mentalidad contrarreformista, en muchas iglesias españolas los camarines y relicarios adquirieron una importancia capital, formando conjuntos muy expresivos de la piedad tan cargada de magia de la cultura de la Contrarreforma y el Barroco. Los relicarios y camarines religiosos, hacia los que en gran medida se había ido polarizando el gusto por lo raro, exótico y maravilloso, siguieron perpetuando durante mucho

mistificación que imposta sobre lugares como el Monasterio de El Escorial (España), donde había miles de reliquias, la idea tesorífera de las *Wunderkammer* basada en los antecedentes veterotestamentarios de Salomón y Ezequías¹²⁸.

En los claustros quiteños, los Relicarios no tuvieron el mismo desarrollo que en los monasterios de la metrópoli, entre otras cosas por la dificultad para conseguir reliquias, por lo que fueron las Salas del Belén las que se llenaron de prodigios. Al igual que los Relicarios, estos espacios se localizaban en la clausura y, por lo tanto, estaban privados y ocultos al siglo.

Por todo ello, a pesar de lo atractivo que puede ser el empleo del término Cámara de maravillas, lo correcto sería hablar de las salas del Belén de las clausuras como espacio de memoria, en los que se recordaba, se hacía presente y se actualizaba el nacimiento del Hijo de Dios. Así, debemos evitar la comparación con lo que existía en el exterior, puesto que su funcionamiento es diferente, y plantear miradas alternativas, como espacio de memoria. Hablamos de memoria, ya que estas salas estaban vivas y, por ello, las comunidades iban modificando su contenido, añadiendo nuevos elementos y objetos, es decir, dejando su huella y, por consiguiente, formando parte de ellas. Es decir, el Belén, para las monjas, no era una simple maqueta, sino un objeto devocional.

Esta traslación también se ha realizado al ámbito privado, afirmando que el belén, “como un cuadro de costumbres y un pretexto magnífico para el coleccionismo y la exhibición de galerías de tipos populares”, sustituye a las colecciones de las Cámaras de maravillas¹²⁹. No compartimos tal afirmación, puesto que en la corte española, el infante don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio (1727-1785), hermano del rey Carlos III (1716-1788), tuvo en su palacio un Belén¹³⁰, que si bien es cierto combinaba

tiempo aquel tipo de organización en pequeñas estancias de formas variadas y caprichosas, siempre dispuestas de una forma un tanto laberíntica, propia de las Cámaras de Maravillas [MORÁN y CHECA (1985): 188 y 189]. Para estos autores, la devoción por las reliquias había derivado en un puro coleccionismo, al mismo nivel casi que el de pinturas u objetos artísticos.

¹²⁸ GONZÁLEZ GARCÍA (2001): 445-466.

¹²⁹ ARBETETA (207): 87.

¹³⁰ El origen del Belén del infante está en un escaparate de caoba con una Natividad en barro cocido y policromado, que le envió su hermano Carlos, entre 1745 y 1750, cuando era rey de Nápoles y Sicilia. El Belén, según consta en la testamentaria del infante, llegó a contar con ciento doce figuras de barro cocido y policromado realizadas por el escultor José Moreda y otras seis figuras obra del escultor Juan Cház. Muchas de estas figuras, como testimonios en miniatura de su época, representaron tipos españoles. Domínguez-Fuentes plantea que este hecho responde a un interés científico, influenciado por los gabinetes de curiosidades: “utilizando el belén como una especie de microcosmo, al igual que su gabinete de curiosidades, don Luis supo reunir en él todos los elementos innovadores del *presepe* napolitano que le conferían su valor documental, para convertir el belén en una especie de laboratorio místico-etnográfico, en el cual no sólo podría contemplar la vida cotidiana de su coetáneos para satisfacer una curiosidad casi científica, sino también expresar su piedad doméstica” [DOMÍNGUEZ-FUENTES (2006): 95-102]. Sin embargo, creemos que la inclusión de tipos coetáneos en la representación del Nacimiento, responde, más

ocio y coleccionismo, deseoso de crear un museo ideal basado en una visión enciclopédica del mundo, contó con un gabinete de historia natural, un magnífico monetario e importantes colecciones artísticas (909 pinturas, 4.215 estampas, 343 esculturas y 155 dibujos) y una imponente biblioteca (más de 3.000 libros raros y preciosos).

Hoy, todos esos objetos maravillosos, nos hablan también acerca de cuestiones relativas al comercio artístico, especialmente con Oriente, de la artesanía quiteña y del gusto de la sociedad de la Real Audiencia, ya que ingresaron en la clausura procedentes del siglo. La presencia de estos objetos exóticos no era una cualidad exclusiva de los nacimientos de los monasterios, puesto que el Nacimiento del escultor quiteño Bernardo de Legarda (ca. 1700-1773) también incorporaba diferentes piezas venidas de Oriente y figuras de cristal, como “seis figuras que manifiestan diferentes de animales, de loza de la china, de un jeme de alto [...] Nueve dichas; las siete en figura de gato de madera y las dos figuras de perro, de loza de la China, de 3 dedos de alto”¹³¹.

La presencia de muy diferentes objetos en los Nacimientos hizo que el historiador quiteño Navarro considerara al del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito, como “un museo verdadero de objetos antiguos de vidrio, cristal y porcelana y mil curiosos cachivaches”¹³². Entre esas maravillas había objetos exóticos, imágenes de cera, figuras de tagua, juguetes de distintos materiales, búcaros franceses y leones chinos [fig. 72 y 73]. De entre todos ellos, Schenone resaltó, por su rareza y valor, los objetos orientales, como “una pequeña imagen de la Virgen con el Niño en blanc de Chine que el observador inadvertido puede confundir con una Kuan-Yin o diosa de la Misericordia. Hay además vasos de las “familias” rosa y verde y Perros de Fo que harían las delicias de más de un coleccionista”¹³³ [fig. 74].

bien, a la idea de hacer próximo aquello que es representado. Los Belenes de otros infantes, que no fueron tan ilustrados como don Luis, caso del infante don Gabriel de Borbón (1752-1788), hijo de Carlos III y del infante Francisco de Paula de Borbón (1794-1865), hijo de Carlos IV, o el del propio Príncipe de Asturias, el futuro rey Carlos IV (1748-1819), también contaron con tipos costumbristas, que representaban las regiones de España. De hecho, en el propio Belén napolitano, germen de todos estos belenes, también se representaba la indumentaria de las distintas regiones de Italia y no por ello se ha planteado que esto responda a un interés científico ligado al coleccionismo de las Cámaras de maravillas.

¹³¹ KENNEDY TROYA (1997): 291-301.

¹³² NAVARRO (2007, segunda edición): 241 y 242. Navarro, al realizar su estudio acerca de *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, publicado en 1929 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (España), dejaba constancia de que “desgraciadamente, no nos ha sido dable verlas, no obstante los empeños que hemos puesto para ello. Sólo por referencias sabemos lo interesante de esa preciosa colección” [NAVARRO (2006, segunda edición revisada): 180].

¹³³ SCHENONE (1998): 48 y 49.



Fig. 72: *Gradas del Belén* (1947). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fotografía reproducida en *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito. 1583-1594. Vol. XXIV. Versión de Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1947, lámina: Otra sección de la sala de “El Belén” en el claustro de El Carmen Bajo.



Fig. 73: *Gradas del Belén* (1997). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.



Fig. 74: *Perros de Fo*. S. XVIII. Porcelana. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.



Fig. 75 y 76: Figuras de loza. S. XVIII. Loza. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Lo más característico de este Belén era que junto a las figuras de madera tallada y policromada, se hallaban figuras decorativas procedentes de la fábrica de loza establecida en Quito (Ecuador) en 1771¹³⁴: “se hallan las mejores muestras de nuestra escultura de loza de la fábrica que en aquel siglo estableció en Quito don Manuel Díez de la Peña”¹³⁵. Este hecho también sería resaltado por el prestigioso historiador Marco Dorta, “el hermoso Belén del convento del Carmen moderno, con centenares de figuras, constituye la mejor colección de esculturas de barro vidriado que se conserva en Quito”¹³⁶. Aún hoy, el mayor número de piezas de la antigua cerámica quiteña del siglo XVIII se encuentra en este monasterio [fig. 75 y 76]. Navarro, al realizar su estudio acerca de *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII* (1929) dejaba constancia de que “desgraciadamente, no nos ha sido dable verlas, no obstante los

¹³⁴ En 1771, durante el gobierno de José Diguja, XXIV Presidente de la Real Audiencia de Quito (1767-1778), se estableció en Quito (Ecuador) una fábrica de loza, fruto de la sociedad industrial que formaron Salvador Sánchez Pareja y Manuel Díez de la Peña, quien aportó el capital para el negocio. Acerca de esta fábrica, véanse HOLM (1970): 265-278; KENNEDY TROYA (1990): 39-59; NAVARRO (2006, segunda edición revisada): 171-181; NÚÑEZ (1980): 56-59; PALMER (1987): 131 y 132; PANIAGUA PÉREZ (1995): 93-104; VALIÑAS LÓPEZ (2011): 502-505 y VARGAS (1978): 78-80.

¹³⁵ NAVARRO (2007): 241 y 242.

¹³⁶ MARCO DORTA (1965): sin paginar. En 1958, en este mismo sentido, ya había afirmado que el Belén del Carmen Bajo contaba con la “mejor colección de esculturas de barro vidriado que se conserva en Quito” [MARCO DORTA (1958): 328].

empeños que hemos puesto para ello. Sólo por referencias sabemos lo interesante de esa preciosa colección”¹³⁷.

De esta fábrica de loza salieron azulejos, balaustres y objetos de uso doméstico, tales como vasijas, floreros, candeleros, platos y tazas, fabricados a imitación de los artefactos orientales y de la loza de Puebla. Entre las figuras de adorno las más usuales fueron los canastillos de flores y frutas, colocándose en sus intersticios campánulas, azucenas y pasionarias, alternadas con algunas hojas. Aunque su producción más destacada fueron las figuras escultóricas, que representaban animales aislados o formando conjuntos, asuntos religiosos, como Vírgenes y ángeles, siendo la Divina Pastora la iconografía más difundida, y escenas de costumbres locales, como vendedores ambulantes, zapateros, guitarreros, indios e indias borrachos, pastores o el alférez real.

Todos estos objetos fueron llegando al monasterio y añadiéndose al Belén de forma paulatina a lo largo de varios siglos. Algunas de las imágenes de cera datan del siglo XIX, cuando llegaron, procedentes de Francia, gracias al Director de los Hermanos de las Escuela Cristianas. El hermano José, en reciprocidad a los favores que había recibido del monasterio cuando fundó su instituto en Quito (Ecuador), interesó a las Carmelitas de la Encarnación de París (Francia) en favor de las quiteñas. La Madre Aurelia de la Presentación, priora del monasterio parisino, les donó varias telas, varios Niños Jesús de cera dentro de sus redomas de cristal, de los que sólo se conserva uno en la Sala del Belén, cuadros de reliquias y varios objetos, entre ellos una estampa de la Santa Teresa de Jesús, bendecida por el Papa Pío IX el 13 de abril de 1859, y en cuyo reverso hay una dedicatoria firmada por las veinticinco religiosas que componían la comunidad de París, el 24 de agosto de 1869¹³⁸.

Sin embargo, hoy hay que lamentar que el esplendor de este Belén haya sido desvirtuado, ya que la restauración efectuada en el año 2011 le ha privado de gran parte de su esencia, puesto que sus gradas, antaño repletas de objetos de loza, porcelana y cristal¹³⁹, ahora permanecen vacías, al haber retirado la casi totalidad de estos objetos,

¹³⁷ NAVARRO (2006, segunda edición revisada): 180.

¹³⁸ LUNA TOBAR (1997): 106 y 107.

¹³⁹ VARGAS (1956): 18-23.

junto con muchas figuras de madera policromada que también formaron parte del Belén¹⁴⁰ [fig. 77, 78 y 79].



Fig. 77: *Gradass del Belén* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.



Fig. 78: *Gradass del Belén* (1950). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fotografía reproducida en La Orden Miracle, Ernesto. *Elogio de Quito*. Madrid (España): Ediciones Cultura Hispánica, 1950, lámina 130: El Belén del Carmen Bajo. Fig. 79: *Gradass del Belén* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

¹⁴⁰ La Rvda. Madre Priora, sor Raquel de Santa Teresita, tuvo a bien enseñarnos parte de los muchos elementos retirados del Belén durante la restauración, que la comunidad guarda en cajas y que ahora emplea para el montaje de otros nacimientos llegado el tiempo de Navidad.

La Sala del Belén del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), hasta el año 2014, era la única sala en la que sus maravillas permanecían vivas. En el frente de la tarima del Belén se abrían alacenas, donde se recogían objetos de todo tipo, desde cacharritos de tagua y copas de vidrio, sombreritos de paja toquilla, medallas, relieves de espuma de mar, biscuits, hasta restos arqueológicos precolombinos [fig. 80, 81 y 82].



Fig. 80 y 81: *Ofrendas del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.



Fig. 82: *Ofrendas del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.



Fig. 83 y 84: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara.

Además, en las últimas décadas¹⁴¹ la comunidad había ido reuniendo en este espacio otra serie de elementos, como otros nacimientos y distintas imágenes devocionales, como tallas del Niño Jesús, Crucificados y varias pequeñas imágenes del Tránsito de la Virgen María. Junto a las tallas barrocas convivían objetos de toda índole y datación, todos ellos importantes para las monjas, como plumas de pavo real, candelabros, arcas, un reloj, juguetes, muñecas de porcelana, una botella de Inca Kola, un pompero, un cubo de rubik, etc. [fig. 83 y 84]. La presencia de estos elementos, desde un punto vista antropológico, revelaba que se trataba de un espacio aún en uso, en constante modificación, en el que las monjas, siguiendo viejas prácticas, ofrecían al Niño Jesús aquellos objetos que consideraban valiosos, raros o excepcionales. Estos objetos, como piezas votivas, completaban simbólicamente el sentido del conjunto. Si antaño, en la clausura, eran maravillosos los juguetes de tagua, porcelana o cristal, ahora lo es un cubo de rubik o un muñeco de la factoría Disney [fig. 85].



Fig. 85: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara.

¹⁴¹ En 1960 era una estancia prácticamente vacía, tal y como puede verse en las fotografías de esa época. VARGAS (1960): 477-481.

Sin embargo, en el año 2014, el Belén ha mudado de ubicación, con el fin hacerlo más accesible, desde el exterior del monasterio, para una futura apertura al público. Este traslado ha motivado la creación de una nueva escenografía, aprovechando algunos elementos arquitectónicos del antiguo montaje [fig. 86, 87 y 88].



Fig. 86: *Sala del Belén* (2015). Quito, Monasterio de Santa Clara.



Fig. 87: *Visitación* (2015). Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén. Fig. 88: *Degollación de San Juan Bautista* (2015). Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.

En el año 2013 el Municipio de Quito inició la restauración de sus figuras, con el objeto de mostrarlas al público, mediante la celebración de una exposición temporal, en la Navidad de ese año, con la apertura de algunos espacios de la clausura. Para ello, las obras restauradas serían expuestas en diversas vitrinas. Sin embargo, esta exposición no pudo llevarse a cabo por la premura de la misma, posponiéndose para la Navidad del 2014. Finalmente, esta exposición tampoco se celebró y la comunidad de hermanas clarisas decidió construir un nuevo Nacimiento, en una sala más accesible. Por lo tanto, como en los casos precedentes, el Belén ha perdido su memoria histórica, su riqueza inmaterial y todas las maravillas que lo envolvían, puesto que se ha procedido a su depuración, seleccionando las figuras¹⁴² y eliminando todos los objetos que a él habían llegado por un sentimiento y práctica devocional, cuando estas prácticas eran las que mantenían a la obra en un estado de apertura, donde su sentido se extendía y resignificaba mediante la acción de las monjas a través de los objetos ofrendados.



Fig. 89 y 90: Trabajo conventual. *Urnas de hojalata*. SS. XVIII-XIX. Riobamba, Museo de Arte Religioso.

¹⁴² Una parte de sus figuras ya había sido restaurada, antes del año 2009, por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural del Ecuador. VARIOS (2009): sin pagar.



Fig. 91 y 92: Trabajo conventual. *Urnas de hojalata* (detalles). SS. XVIII-XIX. Riobamba, Museo de Arte Religioso.

Las urnas de hojalata del Museo de Arte Religioso del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador) responden a esta misma idea, puesto que en su interior se crea un espacio que acoge múltiples objetos [fig. 89 y 90]. Estas urnas contienen las imágenes del Misterio o del Niño Jesús, y al igual que hemos visto en las Salas del Belén, pero a otra escala, sobre una estructura de gradas se disponen las ofrendas al Niño. Entre estos objetos hay pequeñas figuras de tagua, porcelana, plomo y cristal, vajilla en miniatura, cromos de papel, estampas, jarrones, flores de tela, soldaditos de plomo, etc. Estas ofrendas no solo se sitúan en las gradas, sino que de su techo penden monedas, medallones, joyas y lámparas [fig. 91 y 92].

Estas urnas, al estar expuestas hoy en el museo del monasterio, ya no reciben las ofrendas de las monjas, puesto que ya no pueden formar parte de sus prácticas piadosas. Por lo tanto, ya no se enriquecen ni se actualizan, constituyendo un testimonio de un pasado que ya no es presente, pero que, por fortuna, se conserva detenido en el tiempo tal y como fue. Lo mismo sucede con las urnas expuestas en el Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador), que al abandonar la clausura han perdido su carácter de objeto devocional.

En cuanto a su origen, Kennedy afirma que las concepcionistas riobambeñas establecieron la costumbre de prepararlas antes de su ingreso en el monasterio, aunque no aporta documentación que así lo pruebe¹⁴³. Sin embargo, por su concepción, nos parece que responden a un trabajo conventual y no secular. A pesar de que la presencia de este tipo de objetos raros, curiosos o exóticos no fue exclusiva de los belenes claustrales, puesto que, como ya se ha mencionado antes, el Nacimiento del escultor quiteño Bernardo Legarda, según se recoge en su testamento, contó con gran cantidad de elementos de este tipo. Además de muchas fuentes de luz, tales como cornucopias, lucernas, arañas de madera, fanales, redornas y candeleros de cristal, contó una serie de figuras de cristal, doscientas noventa en total. A las tallas principales, es decir, Nuestra Señora de Belén, San José y el Niño Jesús, se sumaban siete ninfas, nueve pastores, una oveja “con pies en el canasto”, dos niños abrazados, ocho niños “rapaces”, dos indios peleadores, un indio y una india. Entre los animales, se señalan “seis figuras que manifiestan diferentes de animales, de loza de la china, de un jeme de alto [...] Nueve dichas; las siete en figura de gato de madera y las dos figuras de perro, de loza de la China, de 3 dedos de alto [...]”¹⁴⁴. Esta relación nos remite a un punto de suma

¹⁴³ KENNEDY TROYA (2002): 108-127, nota 53, pág. 218.

¹⁴⁴ KENNEDY TROYA (1997): 291-301.

importancia para el arte quiteño, como fue la incorporación constante de piezas venidas de Oriente. En el mismo testamento se señala en un apartado especial la loza de China, haciendo expresa diferencia con la de Talavera (España) y la común de la tierra.

Ahora bien, la presencia de todos estos objetos en la clausura lleva a preguntarse cómo llegaron a sus Salas del Belén. El origen de estos tesoros habría que situarlo en las dotes y ajuares de las religiosas, así como en las donaciones de sus familiares y benefactores. En el caso del Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador), sabemos que, en 1852, doña Rosa Borrero entregó a su hermana, sor Encarnación Borrero, una serie de figuras de Nacimiento, cristales y lozas, que, por medio de ella, pasaron a ser propiedad del monasterio. Entre las lozas, además de piezas utilitarias, había muchas figuritas de animales, de las que desconocemos si tenían una simple función decorativa o si también pudieron formar parte del Belén, como sucedía en conjuntos similares¹⁴⁵. Por lo que respecta a las carmelitas descalzas del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), sostienen, como tradición oral del claustro, que las figuras de loza quiteña que forman parte de su Belén les fueron obsequiadas por la propia fábrica de loza, que, por amistad, les daba las piezas defectuosas.

Junto a estos objetos, convivían las labores realizadas por las propias monjas. Las carmelitas descalzas del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Bajo o Moderno de Quito (Ecuador) realizaron labores de aguja, como flores y pajarillos de alambre y cuentas de rocalla, así como flores de tela y escamas de pescado¹⁴⁶. De este modo, las monjas no solo ofrendaban, al Niño Jesús, objetos, más o menos maravillosos, sino sus propios trabajos [fig. 93 y 94]. Carcelén afirma, sin ningún apoyo documental que así lo sustente, que “por tradición conocemos que las manos de las religiosas crearon numerosas esculturas y pinturas para engalanar sus belenes”¹⁴⁷. Además de no citar las fuentes, tampoco pone ejemplos de estas esculturas y pinturas, por lo que, en base a lo que si conocemos, debemos desechar esa idea.

¹⁴⁵ Todos estos objetos fueron recogidos en un inventario y tasados el dos de diciembre de 1852, a petición de su propietaria. Archivo del Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca. Doc. 5-24. *Lista de las piezas del nacimiento y lozas de propiedad de Rosa Borrero, que la abadesa entrega a la madre Natividad, incluye la tasación de las piezas*. Ca. 1852.

¹⁴⁶ VALIÑAS LÓPEZ (2011): 491-499.

¹⁴⁷ CARCELÉN (2011B): 12-17.



Fig. 93 y 94: *Labores conventuales del Belén*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

II.V. Restauraciones, intervenciones y transformaciones

A pesar de que el Belén siempre fue una suma de elementos de diversa autoría, época y procedencia¹⁴⁸, el desconocimiento de lo que realmente es, así como de las prácticas piadosas de la que es generador, ha dado lugar a interpretaciones erróneas. Como consecuencia de ello varias de las Salas del Belén objeto de estudio, al ser restauradas, han sido intervenidas y transformadas, despojadas de parte de su pasado y de sus maravillas, creando nuevas obras, ajenas a la tradición, aunque presentadas como ejemplo del esplendor barroco quiteño y de la piedad barroca conventual. Esto ha sucedido con la mayor parte de los Nacimientos ecuatorianos, al igual que con muchos españoles¹⁴⁹, que, en aras de una mejor conservación, han sido sometidos a un proceso

¹⁴⁸ Además “es susceptible de recibir cuantos añadidos le concedan la piedad y la imaginación [...] Objetos exóticos, ornamentos de lujo, juguetes de distintos materiales que fueron pensados y creados con independencia del belén, pero que terminaron formando en sus filas”. VALIÑAS LÓPEZ (2011): 502.

¹⁴⁹ En los últimos años, algunos Nacimientos españoles, con el objeto de conservarlos y preservarlos, han sido declarados Bienes de Interés Cultural, caso del Belén Monumental del Monasterio de la Purísima Concepción de Palma. En el anexo de la resolución del 24 de abril de 2003 del Consell Insular de Mallorca (Illes Balears), publicada en el Boletín Oficial del Estado el 5 de junio del mismo año, se hace constar que “el belén constituye un espacio fijo del que se declara todo el conjunto incluyendo cualquier elemento decorativo o constructivo en él conservado o con él relacionado”.

de restauración que ha desembocado en una pérdida de esencia e identidad al no respetar su memoria histórica, ni su entorno así como sus pertenencias y accesorios.

El primer Nacimiento en ser intervenido fue el Risco del Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca (Ecuador), restaurado en 1982 con motivo de la celebración del tercer centenario de la fundación del monasterio. Como testimonio de su estado inicial conservamos una vista general publicada en 1972 por el Padre Vargas¹⁵⁰, aunque la escasa calidad de la fotografía no nos permite realizar un análisis del estado en el que se encontraba el conjunto. Su restauración se justificó en el hecho de que “la devoción de las hermanas ha ido, con criterio o sin él, añadiendo figurillas de cerámica, porcelana, cristal, bombillos, juegos de luces artificiales y más oropel que el moderno culto mercantil expende en el mes de diciembre, a este magistral conjunto escultural que hoy, gracias a la sensibilidad de las religiosas del convento, ha vuelto a la barroca pero ordenada y bella concepción inicial de sus artistas”¹⁵¹. Esta intervención, en cierta manera, sentaría las bases seguidas para la restauración de conjuntos similares, en los que se optó por depurar sus elementos, en aras de recuperar su supuesta, que nunca real, concepción inicial.

Con la apertura, el tres de noviembre de 1986, del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador), el *Risco Mayor* del Monasterio de la Limpia Concepción fue trasladado al museo, abandonando su ubicación original en la clausura. Además de su deslocalización, el conjunto fue fragmentado y, por lo tanto, perdió su unidad, exhibiéndose en diversas vitrinas a lo largo de cuatro salas del museo. Hoy desconocemos el espacio que el *Risco Mayor* ocupó en la clausura, así como su disposición original. Del Risco solo se conservan y exponen las figuras de madera tallada y policromada, así como el tríptico que sirve de Portal de Belén y algunos elementos arquitectónicos, por lo que del resto de objetos que formaron parte del Belén, antes del traslado, hoy nada sabemos [fig. 95].

¹⁵⁰ VARGAS (1972, segunda edición): 423.

¹⁵¹ CORDERO ÍÑIGUEZ (1986): 65-140.



Fig. 95: *Degollación de los Santos Inocentes y Huida a Egipto*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.

El Belén del Monasterio de la Santísima Trinidad de Quito, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) como resultado de su última restauración ha dejado de ser un elemento vivo para convertirse en una exposición. Además de eliminar sus múltiples maravillas, las figuras han variado de ubicación y han sido fijadas a las gradas, dejando de ser elementos móviles. El resultado final es que el Belén ha muerto y el cristal que lo protege, paradójicamente, hoy es el que el mayor daño le causa, puesto que las monjas, que eran quienes lo dotaban de vida, ya no pueden tocarlo, lo que implica que sus usos y funciones culturales se acabarán perdiendo. Las fotografías de esta sala, publicadas en diversos libros sobre el arte quiteño y la ciudad de Quito, nos permiten ver las múltiples diferencias entre su estado previo y el posterior a la restauración. El primer conjunto de imágenes de esta sala se publicó en 1947, ilustrando la *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito. 1583-1594. Vol. XXIV*. El libro incluye una colección de vistas de los monasterios de religiosas quiteñas, entre las que hay cinco fotografías del Belén del Carmen Bajo [fig. 96, 98 y 100].

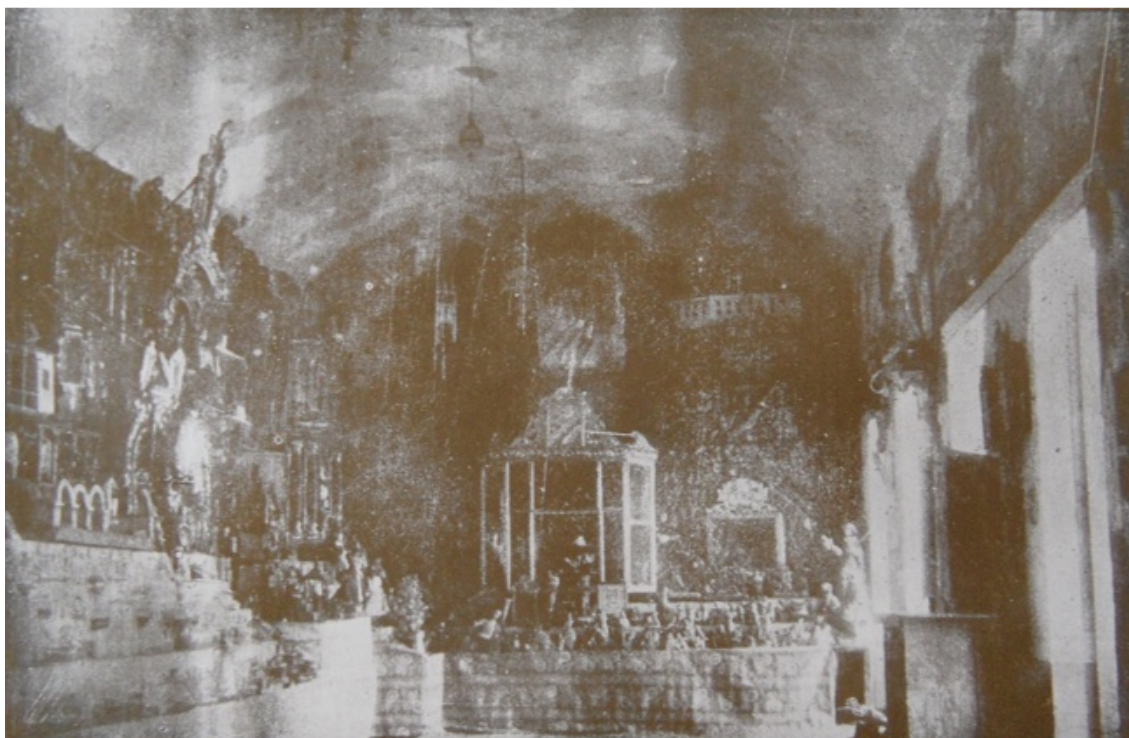


Fig. 96: *Sala del Belén* (1947). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fotografía reproducida en *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito. 1583-1594. Vol. XXIV. Versión de Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1947, lámina: Otro aspecto de la sala de “El Belén” en el claustro de El Carmen Bajo.



Fig. 97: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

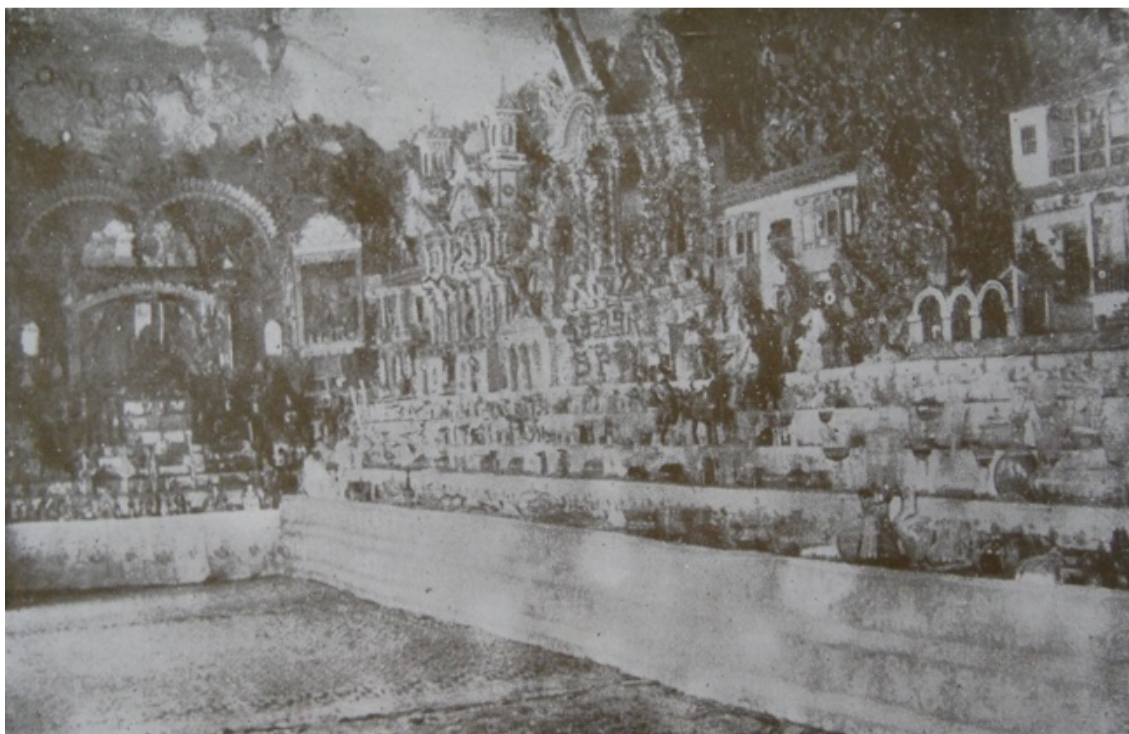


Fig. 98: *Sala del Belén* (1947). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fotografía reproducida en *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito. 1583-1594. Vol. XXIV. Versión de Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1947, lámina: Sala de “El Belén” en el claustro de El Carmen Bajo.



Fig. 99: *Sala del Belén* (1950). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fotografía reproducida en *La Orden Miracle, Ernesto. Elogio de Quito*. Madrid (España): Ediciones Cultura Hispánica, 1950, lámina 130: El Belén del Carmen Bajo.

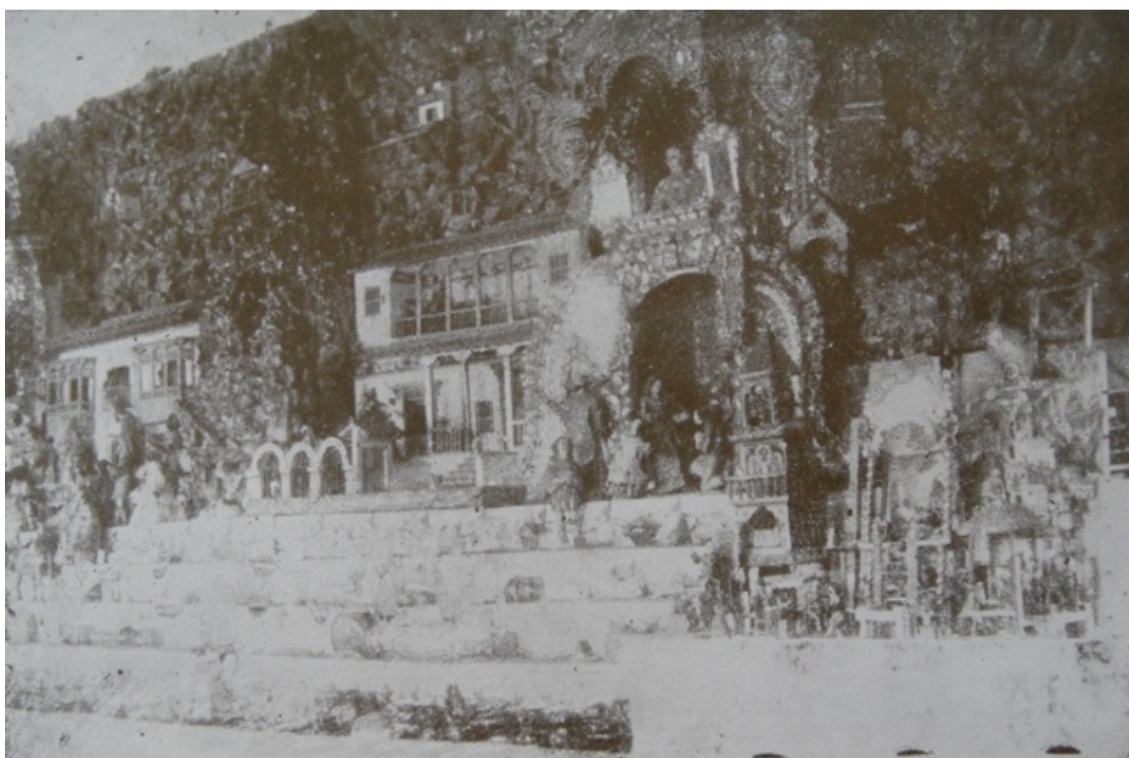


Fig. 100: *Sala del Belén* (1947). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fotografía reproducida en *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito. 1583-1594. Vol. XXIV. Versión de Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1947, lámina: Otro aspecto de la sala de “El Belén” en el claustro de El Carmen Bajo.



Fig. 101: *Vista del de la Sala del Belén, en primer término escaparate con la imagen del Niño Jesús.* Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fotografía reproducida en Gutiérrez, Ramón (dir.). *L'art chrétien du nouveau monde. Le baroque en Amérique Latine.* Siant-Léger-Vauban (Francia): Éditions Zodiaque, 1997, pág. 258.



Fig. 102: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.



Fig. 103: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

Entre las fotografías publicadas en 1947 destaca una vista de la sala, que volvería a ser publicada en 1950 en el *Elogio de Quito* [fig. 99]. En las dos fotografías de la Sala del Belén publicadas en 1947 y 1950 puede observarse que su suelo estaba alfombrado así como el estado primigenio de las gradas del Belén, cuyo basamento estaba forrado con una tela estampada, hoy suprimida al desmontar toda la grada para, suponemos, darle mayor estabilidad. En la restauración se construyeron nuevos escalones, en madera barnizada, conservándose únicamente los frentes antiguos [fig. 102 y 103]. Estos escalones, antaño repletos de cerámicas, porcelanas, piezas de cristalería, etc., ahora son ocupados, parcialmente, por figuras que han variado su ubicación original.

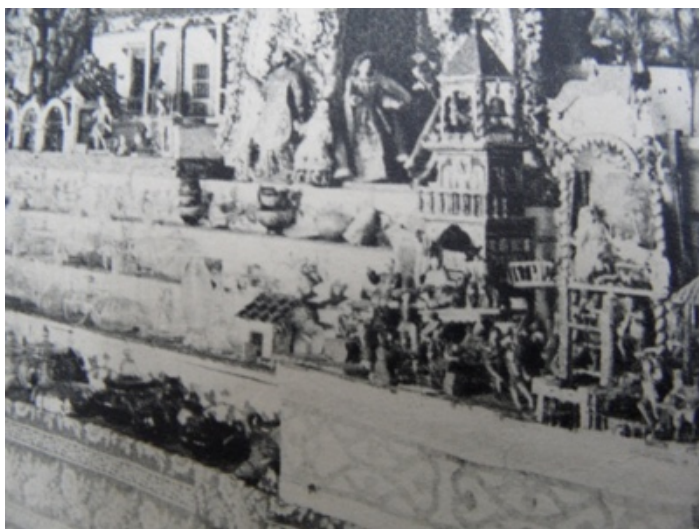


Fig. 104: Torre que acoge, supuestamente, a los reyes de España Felipe V y Luisa Gabriela (1950). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fotografía reproducida en La Orden Miracle, Ernesto. *Elogio de Quito*. Madrid (España): Ediciones Cultura Hispánica, 1950, lámina 130: El Belén del Carmen Bajo. Fig. 105: Torre que acoge, supuestamente, a los reyes de España Felipe V y Luisa Gabriela (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Al entrar a la Sala del Belén, a mano derecha, se encontraban una serie de arquitecturas sobre la grada, que también han cambiado de lugar. En las fotografías publicadas en 1947 y 1950 se puede ver en este espacio, entre otras, la torre que acoge, supuestamente, a los reyes de España Felipe V y Luisa Gabriela¹⁵² [fig. 104], que en las fotos de 1992¹⁵³ ya se encontraba ubicada junto al Palacio de Herodes, donde sigue ahora [fig. 105]. En el espacio que ocupaban estas arquitecturas, sin graderío, se situó un escaparate con la imagen del Niño Jesús Soberano y la imagen de la Virgen

¹⁵² VALIÑAS LÓPEZ (2011): 63.

¹⁵³ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 275, lámina 191.

Bethlemita [fig. 101], de las que actualmente solo queda esta última [fig. 102]. El análisis de estas fotografías nos permite apreciar como en el retablo que acoge los Desposorios de la Virgen María y San José, se disponían en su primer y segundo cuerpo, dos pares de marcos con espejos, que también han sido suprimidos. El interior del nicho estaba decorado con un papel pintado o una tela estampada, que ha sido eliminada para mostrar unas paredes blancas [fig. 106 y 107].



Fig. 106: *Los desposorios de la Virgen María y san José* (1950). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fotografía reproducida en *La Orden Miracle, Ernesto. Elogio de Quito*. Madrid (España): Ediciones Cultura Hispánica, 1950, lámina 130: El Belén del Carmen Bajo. Fig. 107: *Los desposorios de la Virgen María y san José* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

La Casa de Nazaret o de la Virgen apareció publicada en 1951 como “maqueta de una casa particular colonia. Del Belén del Carmen Bajo”¹⁵⁴ [fig. 108]. Además de la supresión de algunas figuras, tanto humanas como animales, podemos ver el cambio de ubicación de la escena de la Anunciación a la Virgen María. Mientras que, antiguamente, el anuncio del arcángel san Gabriel tenía lugar en el interior de la casa, ahora la Virgen permanece en su porche y san Gabriel a los pies de las escaleras, en un piso inferior. El arcángel, además, ha sido cambiado por otro ángel [fig. 109 y 110]. Algo que ya sucedió con motivo de la exposición *Arte Colonial Quiteño*, celebrada en el

¹⁵⁴ VARIOS (1951): lámina LXXXVIII.

año 1965, en la que la Virgen María se emparejó con otro ángel, distinto a los dos anteriores¹⁵⁵.

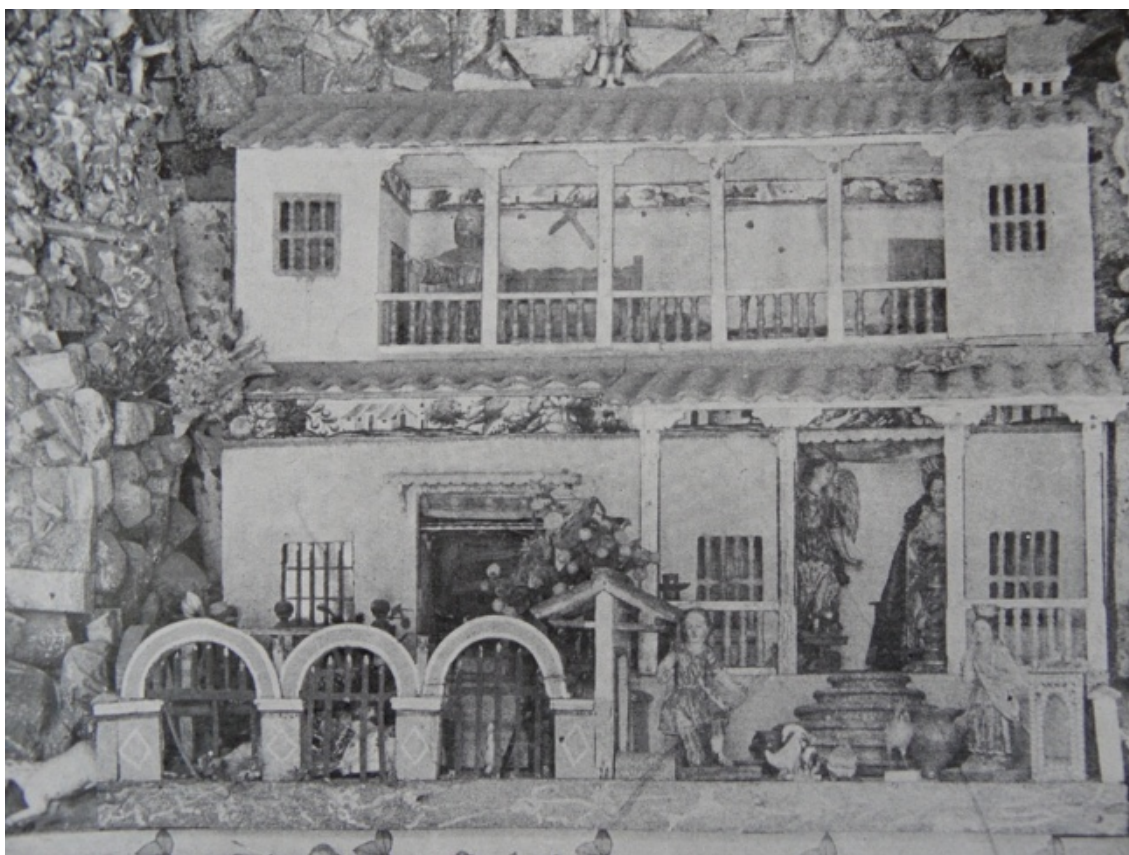


Fig. 108: *La Anunciación* (1951). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fotografía reproducida en Varios. *El Libro de la Ciudad de San Francisco de Quito. Hasta 1950-51*. Quito (Ecuador): Ediciones Cegan, 1951, lámina LXXXVIII.



Fig. 109: *La Anunciación* (1992). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fig. 110: *La Anunciación* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

¹⁵⁵ VARIOS (1965): ficha 33.



Fig. 111: *La Visitación* (2007). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.



Fig. 112: *La Visitación* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

La Casa de la Virgen también acoge el Sueño de san José, escena a la que después de 1951¹⁵⁶ se incorporó un ángel, como aparece en las fotografías publicadas en 1992 y reproducidas en 2007¹⁵⁷. En 1992 el mensajero divino lucía unas alas plateadas, que en la actualidad son de diferente hechura y están policromadas con vivos colores.

Por lo que respecta a la escena de la Visitación, en las fotografías de la casa de santa Isabel y Zacarías, antes de la restauración¹⁵⁸ [fig. 111], se pueden observar, en su parte baja, pequeñas figuras de porcelana, cristal, cromos troquelados y pequeños retablos de papel, así como pequeñas lámparas en su interior, que han sido eliminados en la última restauración [fig. 112].

El Palacio de Herodes también se ha visto alterado. Sobre la figura de Herodes, en el balcón central, podía verse el escudo de España¹⁵⁹ [fig. 113], como símbolo de poder, que ha sido eliminado, por ser un elemento de recorte o, quizás, políticamente incorrecto¹⁶⁰ [fig. 114]. También se han suprimido los cortinajes rojos, con motivos dorados, de la ventana donde éste se halla. Comparando ambas fotografías podemos observar como muchas de las figuras han cambiado su ubicación, sin motivo alguno para ello.

El Portal de Belén, conocido también como retablo del Nacimiento, tampoco escapó a la intervención. Si comparamos su estado actual con las fotos publicadas en 1992¹⁶¹, lo primero que llama nuestra atención es la gran cantidad de espacios vacíos [fig. 115 y 116]. Han sido eliminados gran parte de los ángeles que estaban dispuestos en torno al portal, sobre él, en su interior, a los lados, etc. Muchas de las figuras han variado su posición, como el buey y la mula, que han abandonado el portal, su lugar, para pasar a ocupar las gradas. La mayor parte de las figuras que se encontraban en las gradas del portal, han cambiado de ubicación para pasar a ocupar, y rellenar, otros peldaños de las gradas de la sala, al eliminar las porcelanas, cerámicas, cristales y labores conventuales. Además, han sido eliminados los espejos y candelabros que jugaban un papel fundamental en la iluminación y riqueza visual del Belén.

¹⁵⁶ VARIOS (1951): lámina LXXXVIII.

¹⁵⁷ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 276, lámina 192.

¹⁵⁸ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 276, lámina 193 y KENNEDY TROYA (2002): 37.

¹⁵⁹ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 275, lámina 191 y KENNEDY TROYA (2002): 111.

¹⁶⁰ Cabe recordar que en el Belén Herodes encarna al adversario, representando la fuerza negativa que intenta destruir a Jesús y su obra, al pretender acabar con el héroe desde la cuna.

¹⁶¹ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 273, lámina 188.



Fig. 113: *Palacio de Herodes* (2007). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.



Fig. 114: *Palacio de Herodes* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.



Fig. 115: *Portal* (1992). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fig. 116: *Portal* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Esta controvertida puesta en valor del Belén desembocó en su apertura al público, a través del Instituto Metropolitano de Cultura del Municipio de Quito y la empresa Quito Turismo, el quince de diciembre de 2011. La prensa ecuatoriana dio gran cobertura mediática a esta apertura, con titulares como “Luego de 306 años de resguardo, el pesebre del Carmen Bajo se mostrará desde el 15 de diciembre”¹⁶² o “Monjas de clausura exhiben pesebre de 3 siglos en Quito”¹⁶³, entre otros muchos. En estas noticias se destacaba que el Belén “fue mostrado al público por última vez hace más de tres siglos”¹⁶⁴, pero este dato no es real por varios motivos. En primer lugar, no hay noticias documentales que atestigüen que el Belén pudo visitarse hace tres siglos, y, además, hay que recordar que está situado en una estancia ubicada en la clausura. Si es cierto que, de forma puntual, pudo ser visitado por algunas personas laicas, lo que generó problemas al monasterio. Como sucedió el sábado veinticuatro de enero de 1795 cuando ingresaron el Deán Provisor y el Doctor Ramón Yepes, acompañados de otras

¹⁶² *Noticias Quito*, 9 de diciembre de 2011.

¹⁶³ *El Universo*, 23 de diciembre de 2011.

¹⁶⁴ *Noticias Quito*, 9 de diciembre de 2011;

http://www.ecuadoracolors.com/ed2012_nov/pages/nac21.html y

http://www.ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=163461&umt=en_convento_del_carmen_bajo_se_puede_admirar_p.

personas de distintos sexos¹⁶⁵. A esto hay que añadir que el monasterio se construyó entre 1705 y 1706, por lo que es totalmente imposible que el Belén en el año 2011 tuviese 306 años. Según estos titulares, el Belén llevaría resguardado desde 1705, cuando todavía se estaba construyendo el monasterio. Es del todo improbable que el Belén se construyera en el momento de la fundación del monasterio. Finalmente, este Belén, pese a su apertura inicial al público, solo es visitable durante el mes de diciembre. Las carmelitas descalzas han decidido no convertir su monasterio en un museo, sino abrirlo solo para algunas exposiciones de carácter temporal, para así justificar la inversión pública en la restauración de parte del mismo.



Fig. 117: *Belén* (1972). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Vargas, José María, OP. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1972, pág. 248.

El Belén del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador)¹⁶⁶ también ha sido objeto en el año 2013 de una profunda

¹⁶⁵ AHNQ. Sección Religiosos. Año 1795-II-25. *Recurso de fuerza interpuesto por el D.r D.n Pedro Josef Mesia Dean de esta Santa Yg.a Catedral, y Provisor Capitular de este Obispado, de la que le hace el V. Cav.o Ecco en formarle sumaria por haber entrado al Monasterio de Carmelitas la S. aPresid.ta con su licen. A.*

¹⁶⁶ A modo de aclaración, queremos de dejar constancia de que a pesar de que se viene citando, una y otra vez, el siguiente artículo acerca de este Belén, nunca se ha llegado a publicar, circulando únicamente una copia del texto presentado al congreso. PACHECO BUSTILLOS, Adriana. "El belén en el entorno carmelita. El Carmen de San José y Santa Mariana de Jesús: el Carmen Alto". En *I Congreso Iberoamericano de Caminería Andina*. Quito, 2003.

intervención, aunque, en su descargo, hay que reconocer que había sido muy maltratado por el paso del tiempo¹⁶⁷. Las fotografías publicadas en 1972 muestran una sala cuyas paredes y techo estaban pintadas de azul, imitando un cielo estrellado¹⁶⁸ [fig. 117].



Fig. 118: *Anunciación a los pastores* (1972). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Vargas, José María, OP. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1972, pág. 251. Fig. 119: *Ascensión* (1972). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Vargas, José María, OP. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1972, pág. 253.



Fig. 120: *Jesús entre los Doctores* (1972). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Vargas, José María, OP. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1972, pág. 249.

¹⁶⁷ LLAMAZARES MARTÍN (1989): 188.

¹⁶⁸ VARGAS (1972): 248 (escena del Pesebre), 249 (escena del hogar de Nazaret), 251 (anuncio a los pastores) y 253 (aparición del Señor Resucitado). La escena identificada como hogar de Nazaret en realidad corresponde a Jesús entre los Doctores, y la aparición de Jesús resucitado, parece más bien la Ascensión. VARIOS (1977): 87-99.



Fig. 121: *Belén* (1989). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Benavides Solís, Jorge; Carrión, Fernando y Lara, Jorge Salvador. *Quito*. Barcelona (España): Ediciones de Cultura Hispánica, 1989, pág. 188.



Fig. 122: *Belén* (1989). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Benavides Solís, Jorge; Carrión, Fernando y Lara, Jorge Salvador. *Quito*. Barcelona (España): Ediciones de Cultura Hispánica, 1989, pág. 188.

En este montaje destacaba el portal realizado a base de telones pintados, de inspiración hebrea y nevado. En el fondo del mismo, a modo de trampantojo, se abría una ventana a través de la que se podía ver un pueblo hebreo, de casas blancas, con sus cúpulas y palmeras. El resto del Belén se disponía en una estructura imitando rocas, que recordaba la disposición de las antiguas gradas, cuyo fondo también estaba pintado con paisajes fingidos [fig. 118 y 119]. En estas gradas, de tela encolada y elementos vegetales secos, se conservaban restos de la arquitectura barroca original a modo de pequeños retablos, como la escena de Jesús entre los Doctores del Templo [fig. 120]. El Belén fue modificado por las monjas en 1982, siguiendo la antigua tradición barroca en la medida que lo permitían los restos conservados¹⁶⁹.

De este montaje, hoy nada queda, salvo algunas fotografías¹⁷⁰ [fig. 121 y 122], ya que tuvo que ser desmontado como consecuencia de los problemas estructurales que afectaban a las cubiertas de la panda del claustro alto en la que éste se encontraba. Desconocemos la fecha exacta de este desmontaje, pero si sabemos que tuvo lugar con posterioridad al año 2000, puesto que Valiñas López afirma que ese año las monjas, tras las erupciones del Pichincha de ese año, incorporaron al Belén un volcán humeante, confeccionado por ellas mismas utilizando como materia prima la propia ceniza volcánica con la que se despertó cubierta toda la ciudad¹⁷¹.

Una vez realizados los trabajos pertinentes, la comunidad de carmelitas descalzas decidió no volver a armar el Belén hasta que se concretase el proyecto de musealización de parte del espacio conventual. Finalmente, el cinco de diciembre de 2013 se inauguró el Museo Metropolitano del Carmen Alto y el Nacimiento, como estaba previsto, fue uno de los bienes patrimoniales expuesto [fig. 123]. Para su exhibición no se ha conservado nada de su anterior montaje, sino que se ha construido, para sus más de trescientas figuras, una nueva escenografía de carácter paisajístico, que rompe con la tradición barroca quiteña. En esta nueva escenografía, las diferentes escenas, además, se disponen sin ningún orden. La escena del Niño Jesús entre los Doctores, que antaño se ubicaba en un pequeño retablo [fig. 124], que no fue concebido para formar parte del Belén pero si integrado en él, se ha sustituido por una gruta, que si es antigua, pero que, en modo alguno, pertenecía a esta escena [fig. 125].

¹⁶⁹ “Tenía esta disposición el interés de la obra viva, del escenario renovado hasta nuestros días por la comunidad religiosa, que iba incorporando nuevos elementos inspirados en el diario acontecer local”. VALIÑAS LÓPEZ (2011): 51.

¹⁷⁰ BENAVIDES SOLÍS, CARRIÓN y LARA (1989): 188.

¹⁷¹ VALIÑAS LÓPEZ (2011): 51.



Fig. 123: *Belén* (2013). Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto.



Fig. 124: *Jesús entre los Doctores* (1972). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Vargas, José María, OP. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1972, pág. 249. Fig. 125: *Jesús entre los Doctores* (2013). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto.

En el interior del portal de Belén se ha situado un ángel de la estrella, cerca de la imagen del Niño Jesús, cuando esta figura siempre debe abrir el cortejo de los Reyes Magos [fig. 126]. En el propio cortejo de los Reyes Magos se ha colocado otro ángel de la estrella, pero en vez de abriéndolo, cerrándolo, lo cual no tiene sentido, ya que los

Reyes Magos siguen la estrella que porta el ángel, que es la que les indica el camino a seguir.



Fig. 126: *Misterio* (2013). Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Sala del Belén.

A modo de conclusión, podemos afirmar que todas las intervenciones efectuadas en estas Salas del Belén no han respetado la memoria histórica de estos espacios, al privarles de una parte importante de su pasado y de su razón de ser. Con las restauraciones efectuadas se han empobrecido y descontextualizado y, lo que es aún peor, se ha inducido a su muerte, aunque, paradójicamente, ahora sean muchos más los ojos que las contemplan. Esto se debe a que ya no son manifestaciones vivas e integradas en las prácticas piadosas de sus comunidades, sino un bien patrimonial musealizado, cual reliquia o despojo sagrado. Los espacios, antaño claustrales, ahora son visitables y sus Belenes obras de un pasado que, para sus comunidades, ya no es

presente. Es obvio que estas Salas del Belén, en épocas anteriores, fueron modificadas por las propias monjas, quienes irían añadiendo, cambiando y quitando elementos, como resultado del uso así como del cambio de gusto. Por lo tanto, se deben diferenciar los cambios realizados por las monjas de los cambios museográficos hechos por otros. Las modificaciones operadas por las monjas tienden, como hemos visto, a una actualización del Belén y son resultado de su función devocional y, por lo tanto, de ser obras vivas. Frente a ello, las intervenciones museográficas plantean todo lo contrario, los Belenes son depurados eliminando todos los elementos que se han ido añadiendo a lo largo de los siglos, para recuperar así su aspecto original barroco. Sin embargo, lo que se presenta al visitante es un falso histórico, puesto que no hay nada que pruebe que esta recreación corresponda a su estado prístino.

Pese a todo lo expuesto, también se pueden exponer algunos beneficios de estas intervenciones. La apertura a la ciudadanía de estos espacios claustrales ha conllevado el fortalecimiento de los vínculos existentes entre las monjas y la ciudad, dejando de ser espacios totalmente cerrados, así como que la población conozca y valore el patrimonio que atesoran los claustros quiteños, aunque éste haya sido alterado y desvirtuado para su exposición. Además, esta apertura reporta un beneficio económico para los monasterios, puesto que la restauración de los espacios, así como de las obras, es resultado de una subvención pública, a lo que hay que añadir el ingreso de la venta de las entradas, que contribuye al mantenimiento y conservación de los espacios.

II.VI. Belenes de devoción particular

Junto a las salas o espacios para el Belén fue habitual que las monjas tuvieran algún Misterio para su devoción en la intimidad de la celda. Así sucedía en muchas de las clausuras quiteñas, tal y como se recoge en los relatos de la vida de algunas de sus monjas, así como en los expolios de sus bienes.

En las Cuentas del Trienio de la Madre María de San Agustín, Jesús, María y José (1653-1654), priora del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), en la *Memoria de los que voy gastando desde dieciséis de febrero de 1653 (detalle de todos los meses)*, en el mes de junio se hace constar el pago de diecinueve pesos por “la hechura del Niño Jesús de Belén, su Santísima Madre y Nuestro Glorioso Padre San Joseph”¹⁷². De este Misterio, Pacheco

¹⁷² PACHECO BUSTILLOS (2000): 110.

Bustillo afirma que las cuentas “detallan que encomendaron un Belén con los personajes principales, la Virgen María, San José y el Niño, con el paso de los años irían añadiendo muchas figuras más, esta ha sido una devoción que ha ido creciendo”¹⁷³, sin embargo, no se sabe si este pago realmente corresponde al Misterio del Belén principal del monasterio o a cualquier otro de los muchos que hay en él. En este monasterio, hoy parcialmente musealizado, se conservan y exhiben pequeños Misterios, como el *Retablillo de Navidad*¹⁷⁴ con decoración de espejos, de la Sala de recreo o un *Nacimiento*¹⁷⁵ atribuido a *Caspicara*, de una alacena de la Sala capitular. Quizás, alguno de ellos fuera la devoción particular de alguna de sus antiguas hermanas.

Sor Mariana de Jesús, del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), también contó con un Misterio para su devoción. El doce de noviembre de 1792, la abadesa del monasterio, sor Jacinta de la Presentación, firmaba el inventario de bienes de esta religiosa ya fallecida¹⁷⁶. En su sexto punto constan: “dos Ymagenes de bulto de Nuestra Señora, y Señor S.n Josè. Un Buey y una Mula. Dos Niños chicos en sus peanas y sercos de madera dorada”. En este inventario también se recoge la existencia de “un Portalito vacio de madera”, que, con toda probabilidad, serviría a las imágenes del Misterio referido. Estos bienes fueron inventariados en una lista, en la que se recogen las “dos Ymagenes de bulto de nuestra S.a y S.n Josè un Buey y una Mula: un Nino pequeño en su Peana, y serco de Madera dorada, que aunque fueron dos el uno se rrobaron del Altar de la Enfermeria”¹⁷⁷. Entre las existencias se vuelve a encontrar el “Portalito vacio de Madera”. Todo ello fue entregado, el veintiocho de diciembre de 1797, a la hermana Sacristana, sor María Josefa de San Buenaventura, para su venta¹⁷⁸.

¹⁷³ ACAQ. Cuentas. Legajo de cuentas de las prioras y los administradores del monasterio. Recogido en PACHECO (2000): 92 y 93.

¹⁷⁴ MORENO PROAÑO (1975): 331.

¹⁷⁵ MORENO PROAÑO (1975): 332.

¹⁷⁶ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. Cuaderno 29. *Ymbentario de los Muebles q. quedan por fallesimiento de Mariana de Jesus Religiosa de Belo negro del Monasterio R.l de la Limpia Concep.n de Nuestra Señora de esta Ciudad , q.e se haze con asistencia de la R.a M.e Maria Jacinta de la Presenta.n Abb.a actual de dicho Monasterio; De la Madre Margarita de S.n Lorenzo, y de Maria Josefa de S.n Buenaventura, para la Distribucion q.e se ha de hazer por mano de dicha Madre Abba.a conforme à la ultima voluntad de la Religiosa difunta, y es en la forma siguiente.*

¹⁷⁷ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. Cuaderno 29. *Existencias de los muebles que quedaron por Expolios de la Religiosa Sor Mariana de Jesus Aizpuro, entregadas á beneficio de èl Combento, y son las siguientes.*

¹⁷⁸ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. Cuaderno 29. *Efectos contenidos en esa lista me los à entregado la M.e Maria Jasinta de la Pres.on con el fin de que los baya bendiendo, y con su producto, repare las Faltas que tenga la Sacristia, que està a mi Cargo, poniendo Albas ò las, cosas de que mas nececite. Y para resguardo de dha Madre doy y firmo este recivo en este Comv.to de la Comsep.on de Quito, y dzre 28 de 1797.*

En la *Cuenta de Cargo y Data*, que instruye la M. Rda. M. Sor Maria Jacinta de la Presentacion Barva contraída a los tres años, y dos meses, que fué Abb.a de este Rl Monast^o de la Pura, y Limpia Concepcion, en que como tál administrò y manejó las Rentas, y Haz.das de su pertenencia, desde 30 de Noviembre deel año passado de 1791, hasta 30 de Enero de 1794, arreglada á los Libros de Hijueta, y de Haciendas, la qual se forma en la manera siguiente¹⁷⁹, se contiene el expolio de los bienes que quedaron por el fallecimiento de sor Mariana de Jesús Aizpuru:

“Por Vn Clave viejo existente, y un Monacordio con algunas fallas entregado á Vicenta de la Circuncission Organista para el Servicio del Combento, Vna Casita vieja de Sta. Isavel; y un Portalito vacio de madera existentes, y un Semanerito viejo vendido en seis rs. Cuyas existencias constan entregadas á beneficio del Combento”.

Por todo ello se pagó seis reales. Nos llama la atención que aquí se incluya también una “Casita vieja de Sta. Isavel”, que, es posible, que sirviera en el Nacimiento para la representación de la Visitación de la Virgen María a su prima santa Isabel. De ser así, ya no solo sería un Misterio sino un Nacimiento, al contar con más escenas que el Portal de Belén.

La Venerable Virgen Juana de Jesús (1662-1703), una de las monjas más conocidas del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), según se refiere en su milagrosa vida, contó, entre sus escasas pertenencias, con un Misterio para celebrar la Pascua de Navidad:

“En la Pobreza, fuè singular, como la que copiò (en el modo à su fragilidad posible) la del Maestro de perfecciones Christo, vida nuestra; pues deshacido su corazon de todo lo que no es Dios, miraba como vasura, y estiercol, la plata, el oro, y todo lo que el mundo aprecia. [...] Sus alajas, eran tres efigies de bulto Jesus Maria, y Joseph, para celebrar la Pascua de Navidad”¹⁸⁰.

La Madre María Ana de Santa Elena también tuvo un Misterio, como se contiene en los Autos del Administrador del Monasterio de Santa Clara, Martín Jáuregui, fechados el catorce de diciembre de 1729, para que Antonio Pastrana, Administrador de los bienes de esta ya difunta Madre, los entregase al monasterio. Entre

¹⁷⁹ ACMQ. Sección Conceptas. Caja 48. Cuaderno 29

¹⁸⁰ FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): capítulo XVI, Perfeccion con que Jvana de Jesvs, gvardò los votos de pobreza, obediencia, y castidad, de Clausura, y recogimiento de sentidos, folios 296, 297 y 298.

estos bienes se encontraban unas imágenes de la Virgen María, San José y el Niño Jesús, con sus alhajas, como:

“los dijes del niño de oro y plata engastados con piedras de balor los quales le presentaban las nutrisias de la Calenda por su devosion y de antes otra religiosa que cuidaba del Santo niño le dejo muchas alajas y aunque han entregado todos los bestidos que tocan a las santas ymagenes no han entregado una joya que se ponía en el sombrero las sortijas gargantillas sarsillos brasaletes de perlas que todo lo llevaron pesado asimismo un belillo para haserle la toca porque la que tiene esta mui yndesente por vieja y rota = mas dos arobas de sera que le servian a la santa ymagen en sus fuciones y esta la daban las cofradas que asistian a las dicha ymagen y a la de los dolores para la prosesion del viernes santo y la de belén la víspera de nabidad y en este nobenario de aguinaldo: como tambien bentiquatro niños que dejo declarado eran para adorno del altar de dichas ymagenes que para ese fin los habia aser como lo declara en su ynbenario”¹⁸¹.

Este Auto nos proporciona mucha información, más allá de la mera existencia de las imágenes, puesto que nos habla de sus funciones culturales. En primer lugar debemos considerar el ajuar, reseñando una gran cantidad de alhajas, en su mayor parte donadas. Este hecho nos revela que, pese a ser imágenes de la propiedad de la Madre María Ana de Santa Elena, gozaban de la devoción de la comunidad o, quizás, incluso secular. Pero, en el auto se recoge que estas imágenes y joyas, antes de ser propiedad de esta madre, ya habían sido propiedad de otra hermana, que cuidaba del *Santo niño*. Por lo tanto, la Madre María Ana de Santa Elena no sería, según todo parece indicar, su propietaria sino la encargada de custodiarlas. Por otro lado, en el auto se describen, de modo breve, las prácticas piadosas en las que estas imágenes participaban, tales como la procesión de la víspera de Navidad y el novenario de Aguinaldo o novena del Niño Jesús, existiendo en el monasterio una cofradía que se encargaba de estas funciones, puesto que se habla de “cofradas”. Desconocemos si esta cofradía estaba integrada solo por monjas o si también contaba con personas del siglo.

En ese inventario también se recogen ocho alfombras, de pequeño tamaño, que servían para engalanar el Nacimiento. Conviene recordar que las alfombras, en la clausura femenina, siempre fueron signo de celebración:

“servian en el nasimiento y entre estas una que servía dentro del nicho donde jincaban la ymagen y el santo Joseph y esto es reparable que no puede servir a persona humana y otra alfombra mas grande que la dieron por un senso al convento se la dimos a dicha

¹⁸¹ ACMQ. Sección Clarisas. Caja 51. Martín Jáuregui, *Administrador del Monasterio de Santa Clara, Autos para que Antonio Pastrana, administrador de los bienes de la difunta Madre María Ana de Santa Elena, entregue los bienes de ésta al Monasterio.*

m.e para el nasimiento el qual le costo al convento quatrosientos pesos poco mas o menos que consta en los descargos de las cuentas de D.n fransisco bosa que fue su administrador que no todo era de la m.e porque se compro lo mas de la compañía de jesus y tambien otras cosas antiguas del mesmo nasimiento y que por lo que la dicha madre abia gastado en la capilla y niños descargamos la consien[...] resiviendo a su niña por religiosa sin mas dote”¹⁸².

El Auto finaliza con la suplica de las religiosas, quienes “pedimos y suplicamos se sirva con su acostumbrada caridad y santo selo mandar al capitan D.n antonio pastrana se nos entregue todo lo que ba mencionado en esta petision porque no ai modo ni como hacer nasimiento y todas las religiosas estan desconsoladas y aflijidas de ber lo desprobeido y dismantelado que esta todo”¹⁸³. Por la petición, así como por la descripción de los elementos inventariados y sus funciones culturales, podría tratarse del Misterio principal del monasterio, ya que como afirmaban las religiosas, no había modo ni cómo hacer el Nacimiento.

El Deán Provisor y Vicario General del Obispado de Quito (Ecuador), en sede vacante, decretó el diecinueve de diciembre de 1729 que el Capitán Antonio Pastrana devolviese a la abadesa del Monasterio de Santa Clara aquellas alhajas necesarias para el adorno del Nacimiento, que fueron pertenecientes a él. Decreto al que Antonio Pastrana respondió que tenía entregado:

“antes de aora, todos los vestidos del Niño Jesús, de la Virgen, y del Patriarcha Joseph , por averme dicho las las dchas Madres eran Precisas y Necesarias para el Nacimiento de q tengo en mi poder resivo; y y respecto de no aber dejado declarado la dha Madre María Ana los bienes q oi se se piden pertenezcan, al dho Nacimiento, y ser constante q la susodicha dejo declaradas muchas cantidades q debe, no parece que ai rason para q se dedusgan las alajas que oi se piden siendo propias de la dha Madre difunta, sin averse pagado las cantidades q quedo debiendo a varios sujetos, y solo si podra tener lugar la pretension de dhas Madres, quando vendidos los bienes de la difunta, y satisfechas sus deudas, se le conosca lo que resta liquido por bienes suyos los quales estan inmediatos a rematarse por lo qual=

Avi.^a pido y sup se sirva declarar no deber entregar las alajas q se piden por las causas expresadas”¹⁸⁴.

En base a lo expuesto por Antonio Pastrana, no estaría probado que estas alhajas perteneciesen al Nacimiento, sino a la Madre María Ana de Santa Elena.

¹⁸² ACMQ. Sección Clarisas. Caja 51. *Martín Jáuregui, Administrador del Monasterio de Santa Clara, Autos para que Antonio Pastrana, administrador de los bienes de la difunta Madre María Ana de Santa Elena, entregue los bienes de ésta al Monasterio.*

¹⁸³ ACMQ. Sección Clarisas. Caja 51. *Martín Jáuregui, Administrador del Monasterio de Santa Clara, Autos para que Antonio Pastrana, administrador de los bienes de la difunta Madre María Ana de Santa Elena, entregue los bienes de ésta al Monasterio.*

¹⁸⁴ ACMQ. Sección Clarisas. Caja 51.

Las monjas no solo tuvieron figuras, sino que también las pudieron crear. Escudero Albornoza plantea que algunas obras del Belén del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) pueden ser obra de sor María Estefanía de San José (1724-1801), en el siglo Magdalena Dávalos Maldonado¹⁸⁵.

Estas noticias acerca de los Belenes de las celdas de las monjas son muy interesantes para conocer el fenómeno belenista en las clausuras, puesto que siempre se han presentado los Belenes comunitarios, olvidando que fue habitual que las monjas tuvieran algún Misterio para su devoción particular en la intimidad de la celda.

II.VII. Exposiciones: obras descontextualizadas y recontextualizadas

Cualquier proceso de exposición de un objeto conlleva su descontextualización, por lo tanto, un objeto musealizado está siempre descontextualizado. El Belén no es especial en este sentido, pero dado lo extendido que está el uso de las figuras de Belén quiteñas para formar parte de las exposiciones del llamado arte colonial quiteño, por su representatividad de la escultura quiteña, su alta calidad artística así como pequeño formato y fácil transporte, es necesario explorar más esta cuestión y ver cómo, específicamente, se está descontextualizando y cuáles son los nuevos discursos que se están construyendo sobre estos objetos.

En estas exposiciones, de los Nacimientos solo se han seleccionado las figuras de madera tallada y policromada, en su calidad de microesculturas, obviando el resto de elementos que los componían. Además de distorsionar la realidad, las figuras son mostradas sin tener presente que forman parte de un conjunto u obra de arte integral, en la que, como afirmase Kubler, “cada parte separable tiene un valor de posición además de su propio valor como objeto. Nuestra comprensión de una cosa es incompleta hasta que puede reconstruirse o recobrase su valor de posición. Por lo tanto, la misma cosa puede valorarse de forma muy diferente como un objeto separado del contexto y como obra integrada en su conjunto original”¹⁸⁶.

Lejos de hacer un repertorio o catálogo de noticias y exposiciones, recogemos, a modo de muestra, algunos ejemplos de lo acontecido. La máxima expresión de la descontextualización de las figuras de Nacimiento es no referir su condición de tales,

¹⁸⁵ ESCUDERO ALBORNOZ y VARGAS (2000): 35 y 36. Acerca de esta monja, véase VARGAS (2005):254-258.

¹⁸⁶ KUBLER (1988): 160 y 161.

algo que, aunque pueda sorprender, es muy habitual, puesto que las figuras de Belén han sido utilizadas para ilustrar tipos.

Ejemplo de ello es una pastora del Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo del Ministerio de Cultura, que fue reproducida en el catálogo de la exposición *Barocco Latino Americano*, celebrada en Roma (Italia) en 1980, sin hacer mención a su condición de figura de Nacimiento¹⁸⁷. Algo que volvió a suceder en la exposición *La grâce baroque. Chefs-d'oeuvre de l'école de Quito* celebrada en el Musée du Chateau des ducs de Bretagne de Nantes (Francia) en 1999 y en la Maison de l'Amérique Latine de París (Francia) entre 1999 y el año 2000, en la que fue presentada como *Vendedora de frutas*¹⁸⁸ [fig. 127]. Caso diferente es el de las imágenes de la Virgen María y de san José, de las que es imposible negar que se trata de figuras de Nacimiento¹⁸⁹.



Fig. 127: Anónimo. *Figura de Nacimiento. Vendedora de fruta*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Fig. 128: Anónimo. *Figura de Nacimiento. Madre con un hijo degollado*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 22x 12 x 9 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial. Fig. 129: Anónimo. *Figura de Nacimiento. La madre*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

En la exposición *Passie en devotie. Barok uit Ecuador*, celebrada en el año 2000 en el Museum Het Palais de Den Haag (Holanda) y en el Snoeck-Ducaje & Zoon de Gent (Holanda), se mostraron cinco figuras de Nacimiento pertenecientes al Museo del

¹⁸⁷ Núm. 32. *Portratice di frutta*. VARIOS (1980): 70.

¹⁸⁸ Ficha 40. *Marchand de fruits*. VARIOS (1999): 92 y 171.

¹⁸⁹ Ficha 10. *Vierge de la Nativité*. VARIOS (1999): 90 y 162; ficha 11. *Saint-Joseph de la Nativité*. VARIOS (1999): 90 y 162; ficha 12. *Saint-Joseph de la Nativité*. VARIOS (1999): 90, 162 y 163; ficha 13. *Vierge de la Nativité*. VARIOS (1999): 90 y 163; ficha 14.15. *La Nativité*. VARIOS (1999): 90 y 163 y ficha 18. *Vierge de crèche*. VARIOS (1999): 90 y 164.

Banco Central de Quito (Ecuador), actual Museo del Ministerio de Cultura, y al Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador). Cuatro de las figuras, un músico¹⁹⁰, un danzante¹⁹¹, un caballero¹⁹² y un soldado de la degollación de los Inocentes¹⁹³, fueron reproducidos sin hacer mención a su calidad de figuras de Belén. En el caso de una figura de una madre con un hijo degollado¹⁹⁴, se señaló su pertenencia a un conjunto de figuras de la Degollación de los Inocentes, pero tampoco se hizo mención a su condición de figura de Nacimiento [fig. 128]. En la exposición *Ecuador. Tradición y Modernidad*, celebrada en el Museo de la Biblioteca Nacional de España en el año 2007, sucede lo mismo. En ella se expuso *La madre*¹⁹⁵, una figura perteneciente al Belén del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), que se empleó para ilustrar la representación de la mujer, sin hacer referencia a su condición de figura de Belén ni a su pertenencia a un conjunto [fig. 129]. Lo mismo aconteció con *El coto*¹⁹⁶, procedente del mismo monasterio y que forma parte del mismo Belén. Del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador) se seleccionó la *Fiesta de negros*¹⁹⁷, un conjunto formado por veintisiete figuras, del que también se omitió que forma parte del Nacimiento del monasterio y que, por lo tanto, se trata de figuras de Belén, pese a su carácter costumbrista. De este modo, se prescinde del contexto original de las figuras, reconfigurado en su exposición y se les da nuevos contenidos. El hecho de que en todas estas exposiciones las figuras de Belén no se presenten como pertenecientes a un Nacimiento, quizás responda a la tendencia a secularizar la mirada, por la que estos objetos se tratan y muestran como arte y no como imagen religiosa, ya que son presentadas como esculturas.

Otra forma de descontextualización es presentar las figuras de Belén como obras aisladas, pese a formar parte de nacimientos aún vivos, sin hacer referencia alguna al conjunto al que pertenecen. Es lo que sucede en el catálogo de la exposición *Arte*

¹⁹⁰ Núm. 56. *Muzikant*. KENNEDY TROYA y SILLEVIS (2000): 82 y 83.

¹⁹¹ Núm. 58. *Dansende figuur*. KENNEDY TROYA y SILLEVIS (2000): 82 y 83.

¹⁹² Núm. 59. *Ruiter*. KENNEDY TROYA y SILLEVIS (2000): 84 y 85.

¹⁹³ Núm. 57. *Soldaat*. KENNEDY TROYA y SILLEVIS (2000): 82 y 83.

¹⁹⁴ Núm. 60. *Moeder met onthoofd kind (figuur uit de kindermoord in Bethlehem)*. KENNEDY TROYA y SILLEVIS (2000): 84 y 85.

¹⁹⁵ MÍNGUEZ (2007): 122.

¹⁹⁶ MÍNGUEZ (2007): 88.

¹⁹⁷ MÍNGUEZ (2007): 103.

Colonial Quiteño, celebrada en varias ciudades españolas en 1965¹⁹⁸, en la que figuraron, entre otros, el Misterio¹⁹⁹, algunos pastores²⁰⁰, los Reyes Magos²⁰¹, la Huída a Egipto²⁰² y el Coto del Belén²⁰³ del Belén del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador). También se mostraron algunos personajes del Belén del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), como uno de sus Misterios²⁰⁴, un grupo de pastores²⁰⁵, los Reyes Magos con el ángel de la estrella²⁰⁶ y la Huída a Egipto²⁰⁷. A pesar de que todas estas esculturas son presentadas como figuras de Belén, en ningún momento queda constancia de que pertenezcan a un conjunto, omitiendo, por lo tanto, la referencia a su Belén como contexto. Por lo tanto, pueden interpretarse, erróneamente, como restos aislados de un antiguo Nacimiento no conservado.

Caso diferente es el de la exposición *Tesoros del Ecuador. Arte precolombino y colonial*, celebrada en 1970, para la que, en esta ocasión, se seleccionaron muchas figuras del Banco de Ecuador²⁰⁸, hoy propiedad del Ministerio del Cultura, que ya fueron descontextualizadas al ingresar en el museo, al perder la función para la que fueron creadas. Algo semejante sucede con la exposición *Imagen, Devoción y Oficio. Arte quiteño del período colonial*, celebrada en 2012 en el Museo del Pueblo de Guanajuato (México) con fondos del Museo Municipal Alberto Mena Caamaño de Quito (Ecuador), en la que fueron exhibidas gran cantidad de figuras de Belén. En este caso, además de ser figuras ya descontextualizadas, en el catálogo editado, se omitió

¹⁹⁸ Esta exposición se mostró en el Salón del Tinell de Barcelona en junio de 1965, en la Capilla Vieja del Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela en julio de 1965, en el Museo de Arte Moderno de Bilbao en septiembre de 1965 y en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid en octubre de 1965.

¹⁹⁹ Ficha 1. VARIOS (1965): sin paginar.

²⁰⁰ Ficha 2. VARIOS (1965): sin paginar.

²⁰¹ Ficha 26. VARIOS (1965): sin paginar.

²⁰² Ficha 27. VARIOS (1965): sin paginar.

²⁰³ Ficha 110. VARIOS (1965): sin paginar.

²⁰⁴ Ficha 3. VARIOS (1965): sin paginar.

²⁰⁵ Ficha 4. VARIOS (1965): sin paginar.

²⁰⁶ Ficha 9. VARIOS (1965): sin paginar.

²⁰⁷ Ficha 10. VARIOS (1965): sin paginar.

²⁰⁸ Ficha 346. Nacimiento; ficha 347. Niño Jesús (del Nacimiento); ficha 348. Virgen de la Natividad (del Nacimiento); ficha 349. San José (del Nacimiento); ficha 350. Buey y asno del Nacimiento; ficha 352. Eva yacente; ficha 354. Eva, ficha 355. Adán; ficha 357. Pastorcilla; ficha 369. Rey Mago blanco; ficha 370. Rey Mago moro; ficha 371. Llama transportando un cofre; ficha 372. Llama transportando dos cofres; ficha 373. Ángel; ficha 374. Llama transformando dos cofres; ficha 375. Llama transportando un baúl; ficha 376. Llama transportando un saco; ficha 377. Rey Mago moro; ficha 378. Llama transportando un baúl; ficha 379. Huída a Egipto; ficha 380. Mujer con niño; ficha 381. Mujer con los pechos desnudos; ficha 382. Jorobado sentado sobre un orinal; ficha 383. Jorobado; ficha 384. “Bota bacín”; ficha 385. “Capariche”; ficha 386. “Chapetón”; ficha 387. Músico; ficha 388. Bailarín negro; ficha 389. Bailarina negra; ficha 390. Bailarín; ficha 391. Bailarín; ficha 392. Bailarín; ficha 393. Hombre a caballo; ficha 394. Hombre a caballo; ficha 395. Hombre a caballo y ficha 396. Vendedora. VARIOS (1976): sin paginar.

también su condición de figuras de Belén, siendo presentadas como esculturas que representan tipos costumbristas²⁰⁹.



Fig. 130: Anónimo. *Figura de Nacimiento. Caballero*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas. Fig. 131: Anónimo. *Figuras de Nacimiento. Caballeros*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.

Los propios museos conventuales han favorecido la descontextualización de las figuras, como sucede con el *Risco Mayor* del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador), fragmentado en cuatro salas. Sus figuras, al exponerse en varias vitrinas, han servido para ilustrar los personajes de época virreinal. Así, se destaca un caballero con ropa de corte, casaca bordada de oro, calzas cortas y capa, de la que se ha llegado a afirmar que podría ser el retrato de Carlos III [fig. 130]. Hay otros caballeros, así como clérigos con sus becas o bandas distintivas, una pareja con trajes coetáneos de Bolívar y Manuela Sáenz y muchas figuras más, algunas de aspecto grotesco, utilizadas hoy para exhibir la miseria humana, las enfermedades, la embriaguez o los defectos físicos [fig. 131]. De este modo, las figuras, descontextualizadas, son ahora recontextualizadas, al haber creado nuevas miradas para ellas. Así, historiográficamente, las figuras pierden su calidad de integrantes de un conjunto, para pasar a ilustrar tipos, como si se tratasen de modelos costumbristas creados como *souvenir* para los viajeros románticos. Detrás de esta utilización de las figuras de Belén como tipos de costumbres, se encuentra,

²⁰⁹ VARIOS (2012): sin paginar.

también, la necesidad de ofrecer al público una visión no religiosa de los siglos XVII y XVIII. Esta utilización de las figuras de Belén para ilustrar tipos de la sociedad no es exclusiva de la historiografía artística quiteña, sino que es una tendencia también generalizada en la historiografía artística europea. Sin embargo, en esta utilización hay una gran diferencia que radica en que la historiografía artística europea no omite que las obras presentadas son figuras de Belén. En el caso español, ejemplo de ello son los estudios de Gómez de Rueda²¹⁰ y López García²¹¹ de la indumentaria tradicional femenina en el Belén de Salzillo, o el de Peña Velasco²¹² acerca de la lectura oral en el mundo rural del siglo XVIII. Para Italia, contamos con varios ejemplos en relación al Belén napolitano, como el libro de Benigni Olivieri²¹³ sobre la indumentaria en los belenes napolitanos del setecientos o el de Ebanista²¹⁴ acerca de los tipos orientales, entre otros muchos, puesto que la mayoría de estudios sobre el Belén napolitano inciden en la representación de la indumentaria de las distintas regiones de Italia.

II.VIII. Conclusión: los Belenes en la clausura actual

Aún hoy los Belenes son una parte fundamental de la celebración navideña de las clausuras femeninas de los antiguos territorios de la Monarquía Hispánica. Llegado el Adviento, las hermanas arman diferentes nacimientos en los espacios de uso común, como el coro, la sala de labor o el locutorio, así como en sus respectivos oficios. Estos montajes, por lo general, se hacen con pocos muy recursos, materiales pobres o reciclados, pero con mucho ingenio y, sobre todo, ilusión y fervor. Las monjas ecuatorianas emplean para ello antiguas figuras de la escuela quiteña o producciones actuales de resina generalmente de origen italiano.

Las Salas del Belén siguen estando hoy vivas en aquellos claustros que no las han musealizado, como sucede en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) y en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador)²¹⁵. En ellas, las monjas se reúnen durante el Adviento y la Navidad para rezar, realizar sus prácticas piadosas y festejar el Nacimiento del Hijo de Dios. A estos espacios, en permanente construcción, siguen llegando nuevos personajes y diferentes objetos que

²¹⁰ GÓMEZ DE RUEDA (1998-1999): 59-70.

²¹¹ LÓPEZ GARCÍA (2009): 485-498.

²¹² DE LA PEÑA VELASCO (2016).

²¹³ BENIGNI OLIVIERI (2008).

²¹⁴ EBANISTA (2013).

²¹⁵ No tuvimos acceso a esta sala, pero así nos lo hizo constar su abadesa, sor Bernarda Echevarría.

las monjas ofrecen al Niño Jesús y que, de esta manera, pasan a integrarse en el conjunto.

En el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), las carmelitas descalzas instalan varios belenes en las diferentes estancias del monasterio, tales como el refectorio, el coro bajo, la sala capitular, el noviciado, etc. [fig. 132 y 133]. Para la confección de algunos de estos montajes las monjas se sirven desde el año 2011 de diversos elementos retirados en la restauración del Nacimiento de la Sala del Belén, como figuras de madera tallada y policromada, porcelanas y casi la totalidad de labores conventuales. La comunidad realiza un concurso de nacimientos, en el que se recorren todos los montajes cantando villancicos²¹⁶. Algunas hermanas llegan a crear hasta las figuras, como la desaparecida sor Mercedes de la Santísima Trinidad, de la que aún se conserva un Belén realizado en papel [fig. 134, 135 y 136]. Lo que nos permite volver a incidir en que estamos ante tradiciones claustrales actualizadas y, por lo tanto, vivas.



Fig. 132: Anónimo. *Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 133: Anónimo. *Nacimiento* (detalle del Misterio). S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

²¹⁶ No hay una fecha fijada o preestablecida para esta visita, sino que la comunidad elige el día que le viene mejor. Cánticos de Navidad del monasterio: *Dulce Jesús mío; Vamos a buscar; Niño, si el amor; Ya viene el Niñito; Lindo Niño; Gloria cantan los querubines; Gloria cantan los querubines; Los peces en el río; Jamás han salido; Desde el alto cielo; Festejemos al Niño; Vamos pastores, vamos; Campanitas de Navidad; Venid pastorcillos; Ha nacido el Salvador; No se Niño hermoso; El zorzico; El tamborilero; Duerme y no llores; Quien eres tú; Bienvenido seas; Campana sobre campana; Claveles y rosas; Campanas de Belén; En brazos de una doncella; Entre pajas y el heno; El Niño Dios ha nacido en Belén; Navidad pastorcitos; No puede darme; Esta Navidad; Pastores a Belén; Los pastores llegan; Pastorcito niño; En Belén no había campanas; Gran revuelo; El Niño Dios; Nieve y calor; La Navidad es...; Una gran noticia trae; Canto de las posadas; Noche de paz; Pastores venid, pastores llegad; Soy un pobre pastorcito; A media noche; Ha nacido el Salvador; Esta tierra que pisas; Campanas, las de Belén; Adeste fideles; En la Nochebuena; Hoy es Navidad; Gloria, gloria a Jesús; ¡Feliz Navidad!; Los Magos; Una pandereta y Ven a cantarle a Jesús.*



Fig. 134: Sor Mercedes de la Santísima Trinidad. *Nacimiento*. S. XX. Papel y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

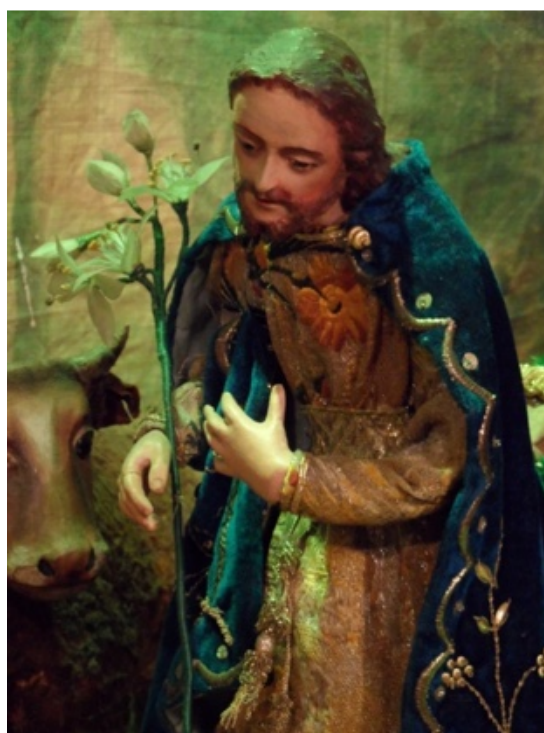


Fig. 135: Sor Mercedes de la Santísima Trinidad. *Virgen María*. S. XX. Papel y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 136: Sor Mercedes de la Santísima Trinidad. *San José*. S. XX. Papel y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.



Fig. 137: Anónimo. *Misterio*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala capitular.



Fig. 138: Anónimo. *Virgen María*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala capitular. Fig. 139: Anónimo. *San José*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala capitular.

En las clausuras, la presencia del Misterio no se limita al tiempo de Navidad, sino que en las dependencias de los monasterios encontramos conjuntos dispuestos durante todo el año, como los de la Sala Capitular del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) y del Monasterio de la Inmaculada Concepción de

Riobamba (Ecuador), este último con una cuidada policromía [fig. 137, 138 y 139]. Estas imágenes, a lo largo de todo el año, se convierten en el apoyo visual para la meditación acerca del Misterio de la Encarnación del Hijo de Dios.



**CAPÍTULO III.
CULTO A JESÚS INFANTE,
VISIONES E IMÁGENES**

III.I. La devoción al Niño Jesús en las clausuras femeninas

En la clausura, las imágenes del Niño Jesús eran vehículo para la experiencia religiosa¹, por eso no es de extrañar que la imagen infantil de Cristo tuviese, y siga teniendo, un papel muy importante en la vida conventual femenina, ya que “ayudan mucho a seguir la perfección a que aspiran de unirse a Dios”², alcanzando una mayor relevancia en los tiempos litúrgicos de Navidad y Semana Santa. Otra de las razones del porqué las clausuras femeninas se poblaron de pinturas y, sobre todo, esculturas del tema, radica en el paralelismo establecido por algunos autores, sobre todo Jean Blanlo (1617-1657) en *L'enfance chrétienne*, entre las virtudes de la infancia de Cristo y los carismas y las formas de la vida contemplativa³: “su divina Infancia, donde nosotros encontramos el modelo acabado de todas las virtudes cristianas, la humildad, la simplicidad, la pobreza, la paciencia, la condescendencia, la afabilidad, la docilidad, la dulzura, la inocencia, la pureza, la modestia, el silencio, la oración, el abandono a Dios y la perfecta caridad”⁴. Como tal ejemplo ético, su imagen se convertía en un recordatorio de las virtudes de la vida contemplativa, al recordar que Dios se hizo niño; el Omnipotente, débil; el Eterno, mortal; el Impasible, paciente; el Rico, pobre y el Señor, siervo. Además, la identificación de las religiosas con el Cristo niño les permitía alcanzar la humildad y simplicidad precisas para acceder al estado dichoso de la infancia espiritual propuesto por Cristo: “Si no os volvieréis y os hicieréis como niños, no entraréis en el reino de los cielos” (Mt 18, 3). Como afirma sor María Victoria Triviño, los escritos revelan la espiritualidad a la que esas imágenes servían⁵. Pero el desconocimiento de la espiritualidad claustral ha hecho que muchos historiadores hayan presentado el culto al Niño Jesús como un simple juego o mero divertimento, específicamente femenino⁶. De esta manera, las imágenes del Niño Jesús se convierten en meras muñecas, a las que las monjas darían sus cuidados a manera de maternidad espiritual, simbólica o sublimada⁷. Sin embargo, esta devoción hacia Cristo niño no se puede justificar solamente por la explicación de los que, siguiendo a Freud, la basan en motivos de afectividad femenina

¹ FERNÁNDEZ GRACIA (1986): 93-99.

² PALMA (1636): 226.

³ FERNÁNDEZ GRACIA (2007B): 356 y 357; SÁNCHEZ RAMOS (2009): 5-15 y SÁNCHEZ RAMOS (2010): 17-27.

⁴ BLANLO (1905): 118 y 119.

⁵ TRIVIÑO (2009): 97-122.

⁶ “En torno al Niño desvalido, las religiosas mantienen su peculiar culto a Cristo, casi como un juego de profundo sentido teológico”. AROCA LARA (1988): 43-66.

⁷ Esta idea es mantenida por la historiografía más reciente, véase EVANGELISTI (2007): 156; KLAPISCH-ZUBER (1987): 310-329; LEÓN COLOMA (2009): 349-372 y VIANELLO (1991): 19-32.

y consideran su imagen como objeto de una ternura envuelta en religiosidad, sino en las características de la religiosidad y piedad barrocas. En este sentido, no se puede olvidar que en la iconografía de la “desvalida infancia” de Cristo las órdenes religiosas encontraban perfectamente representados sus ideales de humildad, obediencia y sumisión como virtudes principales sobre las que meditar tan profundamente como se hacía con su pasión⁸. Conviene recordar que el tema de la infancia humilde de Jesús renació en la baja Edad Media por medio de la mística franciscana, con san Francisco de Asís a la cabeza, potenciando la humanidad de Cristo y en concreto, su Nacimiento y Pasión. Pero sería en la Contrarreforma cuando se retomase con fuerza. En el siglo XVII, numerosos escritos místicos y espirituales pusieron especial énfasis en desvelar las distintas relaciones y puntos de contacto que se dan entre la infancia y la pasión de Cristo, considerando las visiones de la monja agustina Jeanne Perraud (1631-1676) como una de las principales fuentes de inspiración. Este ambiente de meditaciones sobre la humanidad del Divino Infante, en contraposición a la doctrina protestante que no valoraba suficientemente la participación de la naturaleza humana de Cristo en la obra de la redención del hombre, dio lugar, a lo largo del periodo postridentino, a numerosas imágenes exentas del Niño Jesús.

La historiografía llega, incluso, a presentar a las imágenes del Niño Jesús como simulacros de hijo, cuya única función era servir al desarrollo de inclinaciones y aspiraciones maternas de quienes no pudieron tener hijos⁹. En el caso de las monjas, se afirma que como éstas no podían tener hijos de carne y hueso, para desarrollar su maternidad cuidaban de estos niños de madera¹⁰, desplegando sobre ellos una maternidad no realizada¹¹. Esa supuesta maternidad frustrada haría que las religiosas viviesen una maternidad espiritual en la que se cuidaría la imagen del Niño Jesús, lavándola, mimándola y vistiéndola. Esta visión hace que las prácticas devocionales en

⁸ FERNÁNDEZ GRACIA (1986): 93-99.

⁹ LÓPEZ (2003): 157-226 y REY MÁRQUEZ (2006): sin paginar.

¹⁰ Simulacros de hijos como si del cuento *Las aventuras de Pinocho* se tratase. Narración, escrita por Carlo Collodi entre 1882-1883, en la que el anciano carpintero Gepetto, quien se sentía muy solo y anhelaba tener un hijo, decidió tallar un muñeco de madera en el que volcó sus afectos, deseando que éste fuera un niño de verdad.

¹¹ SANFUENTES (2010): 167-181. Sanfuentes Echeverría afirma que “la devoción al niño Jesús se relaciona, asimismo, con la idea de María como modelo a seguir. María es madre perfecta; concibió a su hijo sin pecado. Es este modelo de madre virgen el que ejercería gran influencia entre las monjas de convento. Suponemos que si María virgen pudo desarrollar su maternidad con el niño Jesús, las monjas sienten que ellas mismas pueden hacer de madres de las figuras de niños” [SANFUENTES ECHEVERRÍA (2011): 167-181]. Una maternidad fruto de la unión con Cristo: “Jesús Niño se desposa con las religiosas, quienes asumen con él responsabilidades conyugales. Para la mujer cristiana el matrimonio significa procreación. Y, entonces, Jesús nuevamente como niño vuelve a jugar el rol de un hijo que las monjas cuidan” [SANFUENTES ECHEVERRÍA (2011): 167-181].

torno al Niño Dios sean presentadas como un “verdadero juego de muñecas, el alhajamiento del Niño conlleva una emoción, una maternidad volcada al cuidado y abrigo de esta imagen que representa la vulnerabilidad e inocencia de la niñez más temprana”¹². Pero, en realidad, todas estas atenciones no sólo las requerían las imágenes del Niño Jesús, sino cualquier imagen de bastidor o vestidera, sin que hubiera el mínimo atisbo de cuidados maternos, cuyos vestidos debían cuidarse, contando para ello con prendas de uso diario y otras reservadas para las festividades¹³.

Todas estas teorías, que presentan la devoción al Divino Infante como una manifestación de sentimientos maternos, obvian la historia y realidad de los propios monasterios femeninos, en los que ingresaban, al cuidado de una pariente cercana, niñas destinadas por sus familias desde la cuna a la vida religiosa¹⁴. Los monasterios también funcionaban como orfanatos o casas de recogidas de huérfanas, expósitas, ilegítimas e hijas de padres no conocidos o ilegítimos¹⁵. En este sentido podemos recordar que la Venerable Virgen sor Juana de Jesús (1662-1703), del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), que nació el veinticuatro de junio de 1662 en Quito (Ecuador) “sin que se le conocieran Padres, ni el lugar donde nació, por lo que se ignoran las circunstancias de su nacimiento”¹⁶, fue depositada a las puertas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de la ciudad, dirigida por una cédula a sor Catharina de San Rafael, quien “se vió precipitada à privarse de tanta dicha; porque siendo intempestivo el hallazgo, no tenía las prevenciones necesarias para su crianza”¹⁷. Otro ejemplo es el de sor María Josefa de San Francisco, del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), quien crió a dos sobrinas y a la doncella Rosa Salcedo, hija natural de Antonio Salcedo, de quien no

¹² SANFENTES (2010): 167-181.

¹³ Según Cea Gutiérrez podrían establecerse cuatro familias entre las imágenes vestideras. Las de las Vírgenes, la de los Crucificados y Cristos en general, la de los Niños, Jesuses sobre todo, y la de los santos. Acerca del ajuar de las imágenes vestideras, de sus ropas y joyas, véase CEA GUTIÉRREZ (1992): 37-46.

¹⁴ Aunque también hay quien ha querido ver en estas relaciones personales una sublimación de la maternidad: “las monjas más antiguas cuidan a las más jóvenes, las protegen y muchas veces desarrollan una relación madre-hija, velando por su salud física y espiritual. Por otra parte, muchas de estas congregaciones de monjas se abocan al cuidado y educación de niñas y niños huérfanos [...] Para las religiosas, la maternidad no requería sexo conyugal o matrimonio secular, porque tenían la posibilidad de experimentarla a través del cuidado físico y espiritual de otras criaturas. Burns incluso propone ver este escenario como uno de procreación, en la medida que muchas niñas amadrinadas por monjas terminaban luego tomando el voto para sí mismas, lo que significa un crecimiento de la familia religiosa” [SANFENTES ECHEVERRÍA (2011): 167-181].

¹⁵ En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) en 1612 había sesenta niñas, hijas de los principales de la ciudad y que iban para monjas, mientras que en 1616 las niñas eran treinta. PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584.

¹⁶ FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro I, cap. I, folios 4 y 5.

¹⁷ FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro I, cap. I, folio 6.

se hizo cargo por estar cargado de hijos, según se contiene en el testamento de esta monja, fechado en mayo de 1717¹⁸. Asimismo, algunos monasterios funcionaron como escuelas de educación para las hijas de los principales señores, quienes, con el fin de aprender las formas básicas de la mundana cortesía, ingresaban en calidad de pupilas o educandas¹⁹. Es el caso del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), el que, además, se conserva un lienzo que muestra a las educandas del monasterio²⁰ [fig. 1]. Se trata de una representación en la que, en un paisaje, hay siete educandas del monasterio, con sus libros, a las que se les aparece la Virgen María en un rompimiento de gloria.



Fig. 1: Anónimo. *Grupo de educandas en el monasterio*. SS. XVIII-XIX. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fig. 2: José Cortés de Alcocer. *Interior de una sala del hospital San Juan de Dios* (detalle). 1800. Óleo sobre lienzo, 330 x 270 cm. Quito, Hospital Eugenio Espejo.

En el Hospital Eugenio Espejo de Quito (Ecuador) se conserva un lienzo de José Cortés de Alcocer que representa el *Interior de una sala del hospital San Juan de Dios* (1800), en el que podemos ver cómo son las monjas las que se encargan de educar a las

¹⁸ AHNQ. Fondo Notarías. Not. 1ª. Vol. 316. *Nombramiento de Maria Josepha de San rancisco en Bernarda Falcon y otras para sucederla*. Signatura 14, V.1717/25, V.1717, fol. 65. Recogido en KENNEDY TROYA (2002B): 108-127.

¹⁹ Sobre la funcionalidad social de los conventos femeninos, véase PÉREZ MORERA (2005B): 159-188.

²⁰ VARGAS (1972): 196 y VARGAS (2005): 187. El Padre Vargas reproduce este lienzo, aunque no hace referencia a su datación ni autoría.

niñas²¹ [fi. 2]. Por todo lo expuesto, en el supuesto caso de que las monjas estuvieran necesitadas de expresar sentimientos maternales, tenían muchas niñas sobre las que volcarlos y, por lo tanto, no requerían de imágenes de madera infantiles o supuestas muñecas sagradas²².

De la misma manera, los textos de las visiones que analizaremos, no indican ni apelan a una maternidad frustrada de las monjas. Ahora bien, el tema de la maternidad, con sus respuestas emocionales y los vínculos, aparece en algunas de las visiones. Es evidente e innegable que este sentimiento estaba presente, pero eso no quiere decir que estos objetos supliesen una maternidad frustrada o que las monjas jugasen a tener un hijo con las esculturas. La historiografía ha malinterpretado esta maternidad, que debería interpretarse también en clave teológica. Un análisis del lenguaje utilizado en esas visiones y de la maternidad como metáfora, nos ayuda a ver que esto no fue así.

En la actualidad, además, estas imágenes son presentadas generalmente como una colección, pese a que no respondan a un interés coleccionista por parte de las monjas²³. El gran número de imágenes del Niño Jesús existente en los monasterios no es fruto de un interés coleccionista por parte de las monjas, sino resultado de la suma de una gran cantidad de imágenes devocionales acumuladas a lo largo de los siglos, con una clara función cultural y no de coleccionismo. Si existe el acopio, es decir, la voluntad de tener y juntar imágenes, pero la tendencia historiográfica a presentar la tenencia de objetos como coleccionismo, ha desfigurado la relación entre los objetos y las personas en la Edad Moderna. Por lo tanto, se pueden tener cosas sin estar coleccionándolas. Este tipo de planteamientos, además, obvian las funciones culturales y devocionales de estas imágenes, convirtiéndolas en meros objetos artísticos, ignorando el contexto en el que se encuentran y las almas contemplativas que las dotan de vida. Por todo lo antedicho, acometemos el estudio del culto al Niño Jesús en las clausuras femeninas quiteñas tomando, como propias, las sabias palabras del Padre Llompart, “una aproximación a la iconografía del Niño Jesús no puede nunca devenir en un

²¹ FERNÁNDEZ-SALVADOR (2012): 204 y 205 y KENNEDY TROYA (2002B): 108-127.

²² Scocchera plantea que “a través de las imágenes del Divino infante, las conversas encontraban un modelo humano de divinidad que podían venerar cotidianamente en la clausura volcando sus sentimientos maternales sublimados. Mientras que para las niñas educandas esta imagen habría formado parte de su pedagogía en tanto modelo ejemplificador de las conductas maternales y femeninas” [SCOCCHERA (2013): 176-186], sin detenerse a pensar que esa supuesta maternidad sublimada de las monjas, de ser cierta, podría volcarse en las educandas con las que convivían.

²³ “Es el caso de los Niños Jesús, huéspedes asiduos, colonos privilegiados de la clausura, formando con el paso del tiempo auténticas colecciones, nunca asumidas como suficientes por la comunidad, a tenor de las compras de nuevas imágenes, variaciones ad infinitum sobre un mismo tema, que registran escrupulosamente las cuentas del convento”. LEÓN COLOMA (2009): 349-372.

capítulo de muñequería histórica”²⁴, ni en una historia del arte formalista que no considere las funciones de las imágenes. Las imágenes del Niño Jesús, por lo general, se han estudiado catalogándolas iconográficamente. Sin embargo, existe una red de imágenes que no se entienden sin el marco de las visiones, oraciones y prácticas del monasterio, puesto que hay muchas interrelaciones entre ellas. Por lo tanto, no tratamos de realizar un mero estudio de la iconografía de las imágenes del Niño Jesús en la antigua Real Audiencia de Quito, sino de tejer unas relaciones más naturales entre todas estas iconografías.

²⁴ LLOMPART MORAGUES (1980): 363-374.



CULTO A JESÚS INFANTE: VISIONES

III.II. Visiones del Niño Jesús

En la clausura femenina, el sacrificio a través de la práctica continua del laceramiento, que producía tan perfecta dosificación del dolor, era premiado, siendo una de sus recompensas las visiones. El conjunto de sueños y visiones aquilataba a las monjas así favorecidas durante su camino hacia la perfección y mostraba la predilección de Cristo, su Divino Esposo, por ellas. Esa predilección las señalaba y apartaba del resto de la comunidad, al mostrar públicamente los designios del Señor, revelando su presencia cuando manifiesta con señales la elección y la corrobora con el premio recibido. La visión se convierte en un emblema, asegurando el futuro de este ejercicio para la santidad, que, en cierta medida, acercaba a las monjas a la que es virgen por antonomasia, la Madre de Dios, cuya inmaculada concepción y sagrada fertilidad le concede la inmensa merced de ser intercesora entre los pecadores y Cristo²⁵.

Los relatos de las vidas de las monjas contienen muchas de estas visiones, contaminadas, en cierta manera, de hagiografía, respondiendo a un estereotipo visionario. A pesar de ello, y de la complejidad de estas narraciones, encontramos muchas visiones en relación al Niño Jesús, lo que nos permite un acercamiento extraordinario al culto y devoción a Jesús Infante en las clausuras femeninas entre los siglos XVI y XVIII, a la estrecha relación entre imagen y oración, así como a los distintos modelos iconográficos de las imágenes de Niño Jesús. A pesar de ello, la historiografía no ha prestado especial atención a la relación entre las visiones y la materialidad de los objetos devocionales, cuando no se puede separar la materialidad de lo milagroso, ya que ambos van juntos, puesto que el milagro o la visión es, en sí, material. Por otro lado, las visiones, como veremos, se pueden ligar o no al mundo físico y material de las imágenes. Por lo tanto, estas fuentes documentales nos servirán para fechar desarrollos y tipos de Niños Jesús, el papel de la materialidad en las visiones, etc.

Estas vidas de monjas, raramente utilizadas por los historiadores del arte, contienen dibujos en sus manuscritos, que plasman visualmente estas relaciones entre lo visionario y la devoción al Niño Jesús. Estos dibujos tienen un valor añadido para la historia del arte iberoamericano, puesto que apenas se conservan dibujos coloniales en todos los Virreinos Americanos²⁶.

²⁵ GLANTZ (1995): 93-101.

²⁶ Acerca de la práctica de la pintura en los Virreinos americanos, Alcalá hace notar que apenas se conservan dibujos anteriores al inicio del academicismo, entre los que cita un grupo de dibujos atribuido a

III.II.1. Orden Franciscana

La devoción a los misterios de la infancia de Cristo, a la humillación de su encarnación y su desvalida niñez, fue un rasgo común a toda la espiritualidad monástica de los siglos XII y XIII, en la que la humildad del Hijo de Dios encarnado fue el imperativo de toda su moral y espiritualidad. En este sentido, san Francisco de Asís (1182-1226) y santa Clara (1194-1253) prolongaron esa espiritualidad, que genialmente recrearon, con el objeto de subrayar un aspecto determinante de su vida y su espiritualidad, como era, y aún es, la centralidad que en su contemplación y en su seguimiento de Cristo tienen la pobreza y la humildad de Dios en Belén, como virtudes principales sobre las que meditar tan profundamente como se hacía con la Pasión²⁷. Para ello, será fundamental la representación de la escenificación que de los hechos de la primera Navidad hizo san Francisco de Asís en Greccio (Italia) en la Nochebuena de 1223, para la que solicitó permiso al Papa Honorio III con el fin de ambientar la misa de Nochebuena con un pesebre vacío y dos animales vivos, un asno y un buey. En un momento dado, durante el oficio, un caballero del lugar, Juan de Greccio, tuvo una visión en la que san Francisco se acercaba a la cuna, en la que había aparecido un niño de aspecto exangüe, tomó al niño y la cara de éste recuperó el color de la vida, despertándose²⁸ [fig. 3]. De la lectura de las fuentes franciscanas se infiere que la presencia del Niño Jesús en el pesebre de Greccio (Italia) no se corresponde, ni debe identificarse, con una imagen escultórica, como equivocadamente se piensa y viene repitiéndose²⁹. Este milagro fue determinante para el desarrollo del culto al Niño Jesús³⁰ y para la instauración de los nacimientos en la tradición católica y su difusión en toda la iglesia a través de los franciscanos. La Orden Franciscana interpretó este milagro como una manifestación del deseo de Cristo de ser adorado mediante efigies simbólicas, frente a las grandes reticencias que mantenía la Iglesia ante la representación escultórica de los personajes sagrados, no fuera que acabara pareciéndose a la adoración pagana de los ídolos.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), conservado en el Museo Nacional de Arte de Bogotá (Colombia) y un dibujo de José de Ibarra (1685-1756) localizado en México. Véase ALCALÁ (2014): 14-68.

²⁷ Véase CHAVERO BLANCO (1994): 23-31 y TRIVIÑO (2009): 97-122.

²⁸ Juan de Greccio “aseguró de un modo formal haber visto en el pesebre, reclinado y dormido, a un Niño extremadamente hermoso, al cual tomó entre sus brazos el bienaventurado Francisco, como si dulcemente quisiera despertarle del sueño... Pues el ejemplo de Francisco, aun humanamente considerado, tiene poder para excitar la fe de Cristo en los corazones más fríos”. San Buenaventura. *Legenda Maior*, 10, 7. Recogido en LEGÍSIMA y GÓMEZ CANEDO (1956): 597 y 598.

²⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ (2000): 119-153.

³⁰ Véanse SÁNCHEZ LÓPEZ (2000): 119-153 y SÁNCHEZ LÓPEZ (2010): 103-208.



Fig. 3: Anónimo. *La nochebuena de Greccio*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Museo Fray Pedro Gocial.

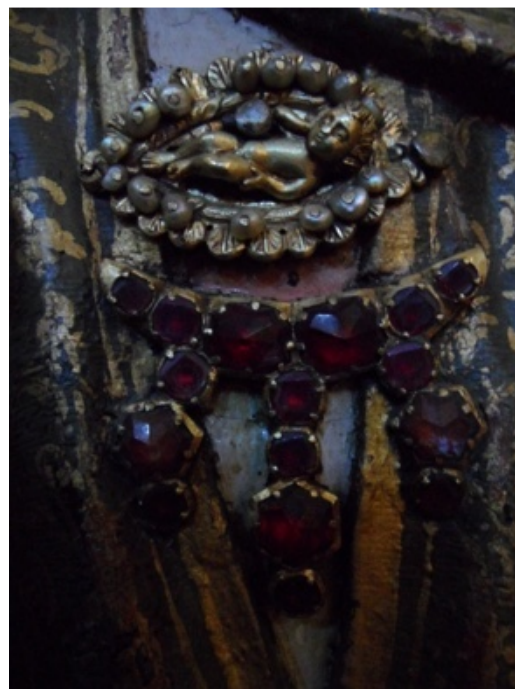


Fig. 4: Anónimo. *San Francisco de Asís Seráfico*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Museo Fray Pedro Gocial. Fig. 5: Anónimo. *Imagen del Niño Jesús* (llaga del costado de la imagen del *San Francisco de Asís Seráfico*). S. XVIII. Oro labrado. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Museo Fray Pedro Gocial.

Según recoge Tomás de Celano en la biografía de san Francisco, éste “con deseo de hambriento besaba las imágenes del Divino Niño, y su ternísima compasión del Niño le hacía balbucir, a semejanza de los niños, palabras de dulcedumbre. Para Francisco, el nombre de Jesús era como miel y dulzura en la boca”³¹. Además, se sugería que Jesús había de despertar cada Navidad en el corazón de las almas devotas³², “habiendo sido echado en olvido el divino Jesús y arrojado de muchos corazones, resucitó por su siervo Francisco, con el auxilio de la divina gracia, y quedó impreso en los corazones deseosos de verdad”³³ [fig. 4 y 5].

Es en este contexto de adoración del Niño Jesús mediante efigies simbólicas, donde debe situarse la meditación de santa Clara acerca del misterio de la Encarnación ante una imagen de Jesús niño tendido en el pesebre, quien, asombrándose de la humildad y pobreza que rodearon aquel acontecimiento, “quisiera escoger brizna a brizna la paja para tender en ella al recién nacido”³⁴. Santa Clara compartió estas reflexiones ante el Divino Niño con santa Inés de Praga, a quien escribió:

“dado que esta visión de él es esplendor de la gloria eterna, fulgor de la luz perenne y espejo sin mancha, lleva cada día tu alma a este espejo. Mira la pobreza de aquel que fue recostado en un pesebre y envuelto en pobres pañales. ¡Oh, admirable humildad y pobreza que produce asombro!, ¡Rey de los ángeles, el Señor del cielo y de la tierra, está acostado en un pesebre!”³⁵.

Como se desprende de las palabras de la santa, el culto al Niño Jesús, en un primer momento, estuvo ligado al pesebre, ya que lo que san Francisco de Asís quiso “ver con sus ojos” en la Nochebuena de 1223, tal y como recogiera Celano, fue “la pobreza del Hijo de Dios, lo que sufrió en su invalidez de niño, cómo fue reclinado en el pesebre y cómo fue colocado sobre el heno entre el buey y la mula”. En el pesebre, para la espiritualidad franciscana, se resaltaba simbólicamente la estrecha conexión entre los misterios de la Encarnación y de la Pasión de Cristo, al identificar las maderas de la cuna de Belén con las de la cruz del monte Calvario y los pañales con el sudario que finalmente acogió su cuerpo muerto en el sepulcro.

Este pesebre estaría siempre presente en la Orden Clarisa, ya que, como dicta la regla de la misma, condiciona hasta el hábito de las hermanas: “y por amor del

³¹ Tomás de Celano. *Vita Secunda*, II, 23, 151, 199. Recogido en LEGÍSIMA y GÓMEZ CANEDO (1956): 504.

³² ARBETETA MIRA (2001): 56.

³³ LEGÍSIMA y GÓMEZ CANEDO (1956): 341.

³⁴ ANDREIS (1959): 140.

³⁵ 4 Cta Cl, 19-21.

santísimo y amadísimo Niño, envuelto en pobrísimos pañales y reclinado en un pesebre, y de su santísima Madre, amonesto, ruego y exhorto a mis hermanas que se vistan siempre de ropas viles”³⁶. El Santo Pesebre sería venerado por las clarisas, como ejemplifica el *Niño Jesús del Santo Pesebre* (S. XVII) del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (España), en cuya peana se contiene una reliquia del “Pesebre de Christo” [fig. 6]. La inclusión de estas astillas en la imagen es muestra patente de la relación entre espiritualidad y materialidad.



Fig. 6: Reliquia del Pesebre de Cristo perteneciente al *Niño Jesús del Santo Pesebre*. S. XVII. Madera policromada, 28,5 cm. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Núm. Inv. 00611522

Para las clarisas, siguiendo el modelo de santidad de su padre san Francisco de Asís, la meditación sobre la Pasión de Cristo era, y es, fundamental. Esta meditación adquiriría especial trascendencia dramática si en lugar de estar propiciada por un crucifijo, lo era por una imagen del Niño Jesús atormentado por sus pensamientos o mostrando en su cuerpo infantil alguno de los martirios que le aguardan, comparando la estrechez del pesebre a “la cruz de Jesús, nacida juntamente con Él”³⁷. En un primer momento, estas imágenes fueron resultado de la denominada *Teología de la Encarnación*, propagada por la mística franciscana y basada en la apología de la circuncisión, como testimonio de la primera sangre derramada por Cristo y, por lo tanto, punto de partida de la Redención³⁸. Con la revalorización jesuita de la filosofía del martirio, fomentada desde finales del siglo XVI, se llegaría a crear, con este tipo de imágenes, una atmósfera de tristeza por lo contradictorio de un tratamiento de inocencia y gracia infantil, frente al realismo desgarrado del mensaje de su crucifixión y muerte.

³⁶ RCI 2, 25.

³⁷ San Buenaventura. *Vitis Mystica*, 18,1. Recogido en SÁNCHEZ LÓPEZ (2000): 119-153.

³⁸ Las imágenes se ofrecían al espectador como vehículo de autoafirmación teológica de la extrema humanidad de Cristo, el cual autentifica la realidad de la Encarnación al someterse voluntariamente a la circuncisión y siendo ya desde ese mismo día, el vencedor de la muerte y el pecado.

Lo que se pretendía con ellas era conmover, impactar y mover a la piedad en una época de gran fervor devocional con el tema del “drama del Niño”, que, desde el momento de su concepción y nacimiento, sabía que iba a morir martirizado en la cruz.

La cercanía espiritual de Santa Clara con el Niño Jesús explica los numerosos sucesos milagrosos en los que éste estuvo presente, como el que tuvo lugar ante el inminente ataque del Convento de Asís (Italia) en 1243 por las tropas sarracenas, bajo las órdenes de Federico II de Suabia, cuando se pudo oír la voz del Niño Jesús que decía “no temas, yo os protegeré para siempre”, en respuesta al ruego de santa Clara, quien, alzando una Sagrada Forma, suplicó protección³⁹.



Fig. 7: Adrian Collaert. *Visión del Niño Jesús por Santa Clara durante la predicación de Fray Felipe de Atri*. Después de 1598. Grabado, 15 x 9,2 cm.

Pero santa Clara no sólo tuvo ocasión de escuchar al Niño Jesús, sino que, además, en varias ocasiones, se apareció ante ella, como la acaecida durante una predicación [fig. 7]. Este suceso fue contemplado por una de sus hermanas, sor Inés,

³⁹ *Legenda Sta. Clarae Virginis* 22.

hija de messer Opórtulo de Bernardo de Asís, décima testigo del Proceso de canonización⁴⁰, quien así lo testificó:

“Predicando un día fray Felipe de Atri, de la Orden de los Frailes Menores, la testigo vio junto a santa Clara un niño hermosísimo, que le parecía de unos tres años de edad. Y suplicando la testigo que Dios no permitiese que fuese un engaño, se le respondió en el corazón con estas palabras: “Yo estoy en medio de ellos” (Mt 18, 20), significando con tales palabras que el niño era Jesucristo, el cual está en medio de los predicadores y de los oyentes cuando están y escuchan como deben”⁴¹.

Otras visiones de la santa de Asís fueron igualmente observadas por algunas de sus hermanas, como sor Francisca de messer Capitáneo de Col de Mezzo, novena testigo del Proceso de canonización, quien dio noticia de ello: “una vez, en las calendas de mayo, la testigo había visto en el regazo de la madonna Clara, ante su pecho, a un niño hermosísimo, de una belleza indescriptible, y la testigo misma, al verlo, sentía una indecible suavidad de dulzura. Y creía, sin género de duda, que aquel niño era el hijo de Dios”⁴². La misma hermana manifestó también que “creyendo en cierta ocasión las hermanas que la bienaventurada madre estaba a punto de morir y que el sacerdote le debía administrar la sagrada comunión del Cuerpo de nuestro Señor Jesucristo, la testigo vio sobre la cabeza de la dicha madre santa Clara un resplandor muy grande; y le pareció que el Cuerpo del Señor era un niño pequeño y muy hermoso. Y luego que la santa madre lo hubo recibido con mucha devoción, como acostumbraba siempre, dijo estas palabras: “Tan gran beneficio me ha hecho Dios hoy, que el cielo y la tierra no se le pueden comparar”⁴³.

Siguiendo la espiritualidad franciscana, como veremos en el siguiente apartado, son varias las visiones del Niño Jesús que tuvieron diversas monjas concepcionistas y clarisas de la Real Audiencia de Quito.

⁴⁰ El Proceso de canonización de santa Clara, como todos los procesos, es una fuente útil pero también tiene ciertos problemas, puesto que no es totalmente fiable como fuente histórica, ya que los testigos cuentan aquello que se espera que se cuente. Este Proceso de canonización se realizó en Asís (Italia) entre finales de octubre y noviembre del año 1253, por lo tanto, poco más de dos meses después de la muerte de Clara. Las hermanas que testimoniaron fueron quince, más el testimonio colectivo de toda la Comunidad reunida con su Rvda. Madre Abadesa, sor Benita. Sobre este Proceso de canonización véase LAVILLA (2004): 31-63.

⁴¹ OMAECHEVERRIA (1993): 100. Esta visión fue pintada por Adam Van Noort y grabada por Adrian Collaert para las *Icones Sanctae Clarae* de Henricus Sedulius, publicadas en Amberes a comienzos del siglo XVII.

⁴² OMAECHEVERRIA (1993): 97.

⁴³ OMAECHEVERRIA (1993): 98.

III.II.1.A. Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador)

En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) contamos con dos testimonios de monjas que tuvieron visiones del Niño Jesús, la Madre María de la Encarnación, una de las fundadoras del monasterio, y la Madre Mariana de Jesús Torres y Berriochoa (1563-1635). Como es conocido, las visiones son recurrentes en las biografías de las monjas, transformándose en parte de la tradición y de la historia oral de los monasterios, puesto que, a veces, no llegaron a imprimirse o cuando lo hicieron fue en textos muy tardíos, haciendo que sea muy difícil asegurar si se ajustan a la realidad o si se trata de creaciones o elaboraciones posteriores. Ejemplo de este problema, es decir, de la manipulación de los textos de forma involuntaria o/y voluntaria, es la vida de la Madre Mariana de Jesús. Los documentos originales están hoy perdidos y el texto que utilizaremos para analizar sus visiones data de 1790, cuando ella falleció en 1635. Según consta en su testamento, contenido en la vida escrita por el Padre Sousa Pereira en 1790, ésta dejó escrita su vida, cumpliendo con la obediencia debida a sus directores y prelados⁴⁴. Aunque se desconoce con certeza el autor de esta biografía, podría deberse a fray Francisco Anguita, quien fue testigo ocular de su vida y muy conocedor de su alma. Este relato se contenía en el *Cuadernón*, es decir, el libro en el que se recogían las biografías de las fundadoras del monasterio⁴⁵. Fray Martín de Ochoa escribió otra biografía de la Madre Mariana de Jesús, que también debió formar parte del *Cuadernón*⁴⁶. En torno a 1760-1770, fray Bartolomé Ochoa de Alácano y Gamboa, basándose en el *Cuadernón*, escribió otra biografía de la Madre Mariana de Jesús, en la que también se contenía la Oración Fúnebre pronunciada por el Obispo Pedro de Oviedo⁴⁷. En 1790 fray Manuel Sousa Pereira escribió una biografía de la Madre Mariana de Jesús, que, según el mismo aclara, era un ligero compendio sacado de la biografía escrita por fray Bartolomé Ochoa de Alácano y Gamboa: “esta vida de la Reverenda Madre Mariana de Jesús Torres que acabáis de leer, no es sino un ligero compendio sacado por mí, eso sí, sin aumento de ninguna clase y con la verdad que me caracteriza, de la vida escrita por el sabio y virtuoso Padre Fray Bartolomé Ochoa Alácano y Gamboa que fue la que leyéndola yo en el cuartel me hizo dejar el mundo

⁴⁴ CADENA Y ALMEIDA (1987): 151-155 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 169-180.

⁴⁵ CADENA Y ALMEIDA (1987): 179 y 180 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 40 y 41.

⁴⁶ CADENA Y ALMEIDA (1987): 173; CADENA Y ALMEIDA (1993): 315-332 y 174 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 211 y 212.

⁴⁷ CADENA Y ALMEIDA (1987): 174 y 175 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 210-212.

allá por el año de 1776”⁴⁸. Pese a esta aclaración del autor, se ha afirmado que esta biografía es copia de la *Vida admirable de la Rvda. Madre Mariana de Jesús Torres* contenida en la Crónica del monasterio, es decir, en el *Cuadernón*, y tomada de letra antigua aprobada por el Obispo Pedro de Oviedo, director espiritual de la Madre Mariana de Jesús⁴⁹. Del original, también perdido, se conservan copias, aunque, como afirmase el Padre Vargas, “lamentablemente al transcribir se ha intercalado textos que no pueden ser auténticos”⁵⁰, por lo que, si el texto de por sí era ya muy tardío, esto hace que su credibilidad, en algunas ocasiones, sea, al menos, cuestionable. Esta biografía fue publicada en el año 2008, con el título *La Vida admirable de la Rda. Madre Mariana de Jesús Torres, española y una de las Fundadoras del Monasterio de Limpia Concepción en la Ciudad de Quito*, que es la que hemos empleado para esta tesis doctoral. A pesar de los problemas de credibilidad de esta fuente biográfica, puesto que hay múltiples rescrituras, reinterpretaciones y hasta posibles “falsificaciones”, haremos uso de esta biografía puesto que es interesante por su reelaboración permanente y ser ejemplo de continuidades, auténticas o falsas, con el pasado colonial. Esta fuente nos permitirá analizar como la vida de la Madre Mariana de Jesús trascendió su propio marco temporal y fue manipulada para nacionalizar parte de sus visiones en el siglo XX.

La vida de la Madre María de la Encarnación fue escrita por fray Jerónimo Tamayo OFM, conteniéndose en el *Cuadernón* junto al resto de vidas de las fundadoras del monasterio⁵¹. Poco es lo que hoy sabemos acerca de esta monja, puesto que este relato no se conserva, al haber desaparecido el *Cuadernón*, salvo que fue contemporánea de la Madre Mariana de Jesús Torres, en cuya vida, escrita por el Padre Sousa Pereira en 1790, se recoge que la Madre María de la Encarnación contempló en visión mística el misterio de la Encarnación, viendo latir de amor el corazón del Niño Jesús:

⁴⁸ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 210.

⁴⁹ En el Archivo Arzobispal de Quito (Ecuador) se conserva una fotocopia de la Vida Admirable de la Madre Mariana F. de Jesús Torres y Berriochoa, escrita por el Padre Manuel Susa Pereira OFM. Copia de la que, el dos de julio de 1987, la Vicaria y Secretaria del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), Sor B. Mariana de Jesús, certificó que es “copia escacta de los manuscritos que reposan en nuestro Archivo Monasterial”. A pesar de ello, Monseñor Cadena, afirma que estas fotocopias, encuadernadas en dos volúmenes, son “fiel copia de la Crónica del Monasterio de la Limpia Concepción de la ciudad, de Quito, tomada de letra antigua aprobada por el Ilmo. Sr. Pedro de Oviedo, director espiritual de la Rda. Madre Mariana de Jesús Torres”.

⁵⁰ VARGAS (2005): 185.

⁵¹ Se desconoce la fecha del manuscrito. CADENA Y ALMEIDA (1987): 174 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 211.

“En ese instante la Beatísima Trinidad envió del Cielo al Arcángel San Gabriel para anunciar el Misterio de la Encarnación a la humilde Virgen María que oraba en su retiro de Nazareth. [...] En ese Cuerpo tan pequeño, Madre María de la Encarnación, vio el Corazón del Divino Niño latir de Amor a hacia los hombres y el Verbo Divino unido a la Humanidad crecía sin dependencia alguna en el seno de María Santísima, donde se postraba en cruz. La Religiosa miró las sagradas manos del Divino Infante y percibió que ellas serían traspasadas con duros clavos.

Enseguida tuvo la visión del Nacimiento y de cómo El fue reclinado en un pesebre. La humilde Religiosa vio después la vida oculta en Nazareth y conoció que en todos los siglos habría hijas de la Inmaculada Concepción, que imitando la vida oculta de Nazareth, sostendrían el Monasterio”⁵².

En esta visión mística del misterio de la Encarnación, siguiendo la espiritualidad franciscana, se vuelve a vincular la infancia de Cristo con su Pasión, desde el mismo momento de su concepción virginal.

Mientras que esta visión de la Madre María de la Encarnación responde a un tipo recurrente y típico, en la de la Madre Mariana de Jesús, como veremos, aparece un fuerte elemento nacionalista y de localización, que nos lleva a pensar en una recreación o invención.

La joven Mariana Francisca Torres y Berriochoa (1563-1635), estando aún en España, pocos días antes de despedirse de sus padres, vio en su alma, al recibir la comunión, al Divino Jesús en su edad perfecta que le decía: “Esposa mía, ya es tiempo de dar un adiós eterno a tu patria, a la casa paterna, y que Yo, anhelando tu hermosura, te lleve a la mía, donde dentro de fuertes murallas vivirás lejos de la carne y sangre, oculta y olvidada de toda criatura humana, siendo tu herencia y patrimonio, a mi semejanza, la Cruz, los padecimientos. Fuerza y valor no te faltarán; sólo quiero tu voluntad siempre pronta para hacer la mía”⁵³. Mariana Francisca aceptó de Jesús todo cuanto le daba y, a su semejanza, se ofreció en holocausto. Ya en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) tuvo varias visiones en las que se le apareció el Niño Jesús. Durante la aparición de la Santísima Virgen María del Buen Suceso del dos de febrero de 1610, el Niño Jesús le introdujo una cruz de oro, adornada con perlas y piedras preciosas, en el corazón⁵⁴. Esta visión ejemplifica la relación entre

⁵² SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 135 y 136.

⁵³ SOUSA PREIRA (1790, ed. 2008A): 28.

⁵⁴ “Quiero darte a ti, y en ti, a todas las Religiosas fieles que vivirán en este Monasterio hasta el fin de los siglos, esta pequeña cruz de oro, símbolo de los padecimientos interiores y exteriores, insignia con que se presentarán al Juicio en el día final de su vida. Entonces, Yo las reconoceré como propiedad mía y las introduciré en el Cielo, su patria y lugar de eterno gozo”.

Y diciendo esto, el Divino Infante descendió del brazo de su Madre Santísima a los de su Esposa, Madre Mariana, y abriéndole el corazón le introdujo una cruz de oro muy pequeña, adornada con perlas y piedras preciosas, cada una reluciente como el sol. Y lleno de complacencia regresó al brazo de su Santísima

visión y materialidad, puesto que la cruz está descrita como un objeto precioso y parecería sugerir un tesoro, equiparando la riqueza material con la riqueza espiritual. La historiografía no ha prestado especial atención a la relación entre las visiones y la materialidad de los objetos devocionales, cuando no se puede separar la materialidad de lo milagroso, ya que ambos van juntos, puesto que el milagro o la visión es, en sí, material.

En 1628, hallándose en el coro alto del monasterio, en su habitual oración de la media noche, le fue dado ver un gran movimiento de agitación en toda la Colonia. Fijando sus ojos en Dios, conoció que, transcurridos dos siglos, la Real Audiencia de Quito se hallaría convulsionada tratando de lograr su independencia de la metrópoli. Deslumbrada y llena de angustia, buscó refugio en la misericordia de Nuestra Señora María del Buen Suceso, pidiéndole que, para aquella hora, se cumpliera con la voluntad divina y se ejecutasen plenamente los planes trazados para el mejor gobierno de los pueblos. En ese momento se le apareció la Virgen María diciéndole:

“levanta ahora la vista y mira hacia el cerro de Pichincha, donde será crucificado este Divino Infante que traigo en mis brazos. Lo entrego a la Cruz a fin de que El dé siempre buenos sucesos a esta República, la que será muy feliz cuando en toda su extensión me conozcan y me honren bajo esta advocación, pues será buen suceso para las almas, casas y familias y esta invocación será prenda de salvación”⁵⁵.

Tras esta revelación, la Madre Mariana de Jesús Torres vio como los Arcángeles san Miguel, san Gabriel y san Rafael tomaron al Niño Jesús de los brazos de su madre y lo condujeron a la cima del cerro de Pichincha, donde se libraría la batalla definitiva de la independencia de la nueva República del Ecuador. El Niño Jesús, que parecía tener doce o quince años, se prosternó en tierra con los brazos en cruz y oró a su Eterno Padre, como antes lo había hecho en el huerto de Getsemaní. Al término de su oración, se levantó del suelo y el cerro se envolvió de luz celestial, encontrándose una cruz de madera, lisa y achatada, con la inscripción INRI, de cuyo brazo izquierdo pendía una corona de espinas y del derecho una estola blanca. De nuevo, aparecieron los tres Arcángeles. San Gabriel traía una blanca Hostia, san Miguel una túnica blanca salpicada de estrellas y san Rafael un manto de color rosado. El Niño Jesús se vistió con la túnica que tomó de las manos de san Miguel, sobre la que el arcángel ajustó la estola que

Madre, la que, después de abrazar a Madre Mariana, desapareció. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 37.

⁵⁵ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 144.

estaba en el brazo derecho de la cruz, según el uso de los diáconos⁵⁶. Por encima de la túnica, se puso el manto, tomándolo de las manos de san Rafael. Así vestido, se aproximó a la cruz, fijándose a ella. De sus mejillas cayeron gruesas lágrimas, que fueron recogidas por san Miguel y san Rafael y esparcidas por toda la nueva nación ecuatoriana. Tomando la corona de espinas, del brazo izquierdo de la cruz, la colocaron en su cabeza. Entonces, el Niño Jesús se apegó a la cruz y extendió sus manos, quedando crucificado, sin que aparecieran los clavos. Ordenó a san Gabriel que le pusiera la Hostia en la cabeza, tras la nuca, y hecho esto, aparecieron sobre el blanco de la Hostia tres rayos de oro pulido labrado con esmeraldas. En la potencia del centro se leía la palabra Amor, en la derecha Ecuador y en la izquierda España. De su frente, manos y pies brotó sangre mientras decía:

“no puedo hacer más por ti, para demostrarte mi Amor. Almas ingratas, no me paguéis con desprecio, sacrilegios y blasfemias, tanto amor y delicadeza de mi Corazón. Por lo menos vosotras, mis muy amadas y escogidas Esposas, sed mi consuelo en mis soledades eucarísticas, velad en mi compañía, lejos de vosotras el sueño de la indiferencia con relación a Dios que tanto os ama. Sed continuamente las heroínas de vuestra patria, en medio de las amarguras y funestos tiempos que la sobrevendrán. Vuestra humilde, secreta y silenciosa oración, juntamente con vuestra penitencia voluntaria, la salvará de la destrucción a donde la conducen sus hijos ingratos, pues éstos, humillando y despreciando a los buenos, exaltarán y alabarán a los malos advenedizos satélites de Satanás”⁵⁷.

Seis años más tarde, en 1634, la Madre Mariana de Jesús Torres, en presencia de la Madre Francisca de los Ángeles, las dos únicas supervivientes de la fundación del monasterio, recibió, en el coro bajo, el mandato de la Virgen María de reproducir en estampas su visión del Niño Jesús del Pichincha, según se recoge en el relato de su vida prodigiosa. Para ello, contaría con el apoyo del Obispo de Quito⁵⁸, quien le ayudaría a difundir esas estampas por todo el mundo⁵⁹. Al día siguiente, el Obispo de Quito, don Pedro de Oviedo, comunicó, a estas dos madres, que, en sueños, le pareció ver la misma visión del Niño Jesús crucificado en el cerro del Pichincha y que la Virgen María también le había pedido grabarla en unas estampas, añadiéndole las palabras

⁵⁶ De los hombros a la cintura, en diagonal.

⁵⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 147 y 148.

⁵⁸ “Y, así como por mandato mío, dejaste mi Imagen sobre la Sede Abacial, en el Coro Superior de éste mi Convento, para gobernarlo y defenderlo, y hacer el bien a todas las poblaciones y ciudades, queremos igualmente que hagas reproducir esta visión, es estampas, valiéndote del actual Obispo, Sacerdote prudente, virtuoso y lleno de suavidad en su gobierno, escribiendo en ellas las mismas palabras que oíste de labios de tu amor Crucificado en el cerro del Pichincha”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 181.

⁵⁹ “Esas estampas volarán por el mundo entero y a todos impresionará santamente, sin saberse en el transcurso de los tiempos de su procedencia”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 181.

mencionadas por el Divino Niño en dicha colina. La Virgen, además, indicó a don Pedro de Oviedo lo mismo que había revelado a la Madre Mariana de Jesús acerca de la difusión de la devoción al Niño Jesús crucificado por todo el mundo, por lo que éste mandó a la Madre Mariana de Jesús dibujar la aparición del Niño en la cruz. Este dibujo, según consta en la vida de la Madre Mariana de Jesús, fue enviado a España, con cartas de recomendación a S.M., pidiéndole que emplease su autoridad a fin de efectuar una rápida impresión. Se dice que don Pedro de Oviedo envió al Rey un relato bastante extenso y prometió encargarse, personalmente, de distribuir las estampas entre todas las religiosas del monasterio⁶⁰.

Este relato tiene un fuerte componente nacionalista, al localizar la Pasión de Cristo en el Pichincha y es muy llamativo el hecho de que las potencias del Niño Jesús aparezcan las palabras España y Ecuador. Este hecho, en sí, no es suficiente para rechazar la autenticidad de esta visión, puesto que en el siglo XVII los elementos locales jugaron un papel importante en la cristalización de muchos cultos y experiencias en América. Es el caso de la *Virgen de los Remedios* (1621) de México, en la que aparecen los escudos de la ciudad. Sin embargo, el hecho de que en la visión de 1628 le fuese dado ver a la Madre Mariana de Jesús la independencia de la Real Audiencia de Quito y que la Virgen María se le apareciese diciéndole que el Niño Jesús daría siempre “buenos sucesos a esta República”⁶¹, hacen que pensemos en una reelaboración posterior. A ello también contribuye el hecho de que esta visión está en relación con la visión profética de la independencia del Ecuador⁶². Creemos que esta visión pudo existir en origen y que el relato, el conocido en la actualidad, es el que la nacionaliza.

Desconocemos si, finalmente, esas estampas llegaron a imprimirse, aunque creemos que no fue así, puesto que no hemos encontrado ninguna noticia al respecto y ni tan siquiera en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) se conserva un ejemplar de las mismas. Tampoco hay constancia documental de ninguna

⁶⁰ “Cuando las estampas vinieren acá, yo mismo las distribuiré a todas las Religiosas de esta Comunidad, y a varios Sacerdotes y Religiosos. Con esto espero obtener grandes bienes públicos y privados durante mi gobierno”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 184.

⁶¹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 144.

⁶² “Como de costumbre, a media noche oraba en el Coro Superior, y en una de esas ocasiones vio a toda la Colonia en agitación. Fijó sus ojos en Dios, que le reveló que se trataba de esfuerzos por separar a la Colonia de la Metrópoli, transformándose en república libre. El motivo se debía a que las autoridades enviadas por el Rey, nuestro Señor, para gobernar el país, hacía tiempo se arrogaban muchas libertades y cometían abusos, oprimiendo a inocentes, y causando, por consiguiente, grandes sufrimientos. Sin que hubiese posibilidad de remediarlos.

Vio la guerra de la Independencia, los grandes sacrificios de los héroes y la tierra empapada en sangre”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 140.

carta del Obispo Oviedo en la que se trate este tema, por lo que todo parece indicar que estamos ante una construcción posterior o una reescritura más de la vida de esta venerable virgen. Esta afirmación viene motivada por dos elementos decisivos, como son la datación del culto a esta devoción y la datación de la propia imagen. El culto al *Niño de la Cruz del Pichincha*, según Monseñor Cadena, fue aprobado y propagado por el Obispo fray Pedro de Oviedo⁶³. Pese a tal afirmación, hasta la fecha, no contamos con ningún dato documental acerca de su celebración hasta la segunda mitad del siglo XX. Sabemos que, en 1952, su festividad se celebraba el siete de febrero, “según era costumbre”⁶⁴, pero no se data. Los libros de cuentas del monasterio tampoco reflejan ningún gasto para esta celebración, como si se hace con el resto de celebraciones o festejos. A nivel devocional, el *Divino Niño de la Cruz* cuenta con su propia oración y novena, e incluso en una de las novenas a la *Santísima Virgen del Buen Suceso*, el séptimo día se dedica al *Niño de la Cruz*⁶⁵, pero todos estos textos son de la segunda mitad del siglo XX, sin que haya unos textos previos que hayan sido readaptados y actualizados. La propia imagen del *Divino Niño de la Cruz* es otro documento fundamental. Monseñor Cadena afirma, sin citar la fuente, que “pasados unos pocos años de esta visión, la misma Madre Mariana Francisca mandó a trabajar una imagen que reprodujera lo visto; y, con permiso de la autoridad Eclesiástica, la pasó a la veneración de los fieles con el nombre del Niño de la Cruz del Pichincha, devoción que ha llegado a nuestros días y que se lo mantiene en el templo de la Inmaculada Concepción de este monasterio”⁶⁶. No obstante, pese a esta aseveración, nada se menciona en la vida de la Madre Mariana de Jesús acerca de esta imagen, lo cual no deja de ser llamativo, puesto que en su testamento enumera todas las imágenes que deja en el monasterio. Además, para mayor confusión, el *Divino Niño de la Cruz del Pichincha* que se venera, en la actualidad, en la iglesia del monasterio concepcionista,

⁶³ CADENA Y ALMEIDA (1987): 95.

⁶⁴ Así consta en la carta enviada, el uno de febrero de 1952, por sor María Rosario de la Eucaristía, Abadesa del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), al Arzobispo de Quito: “el Rmo. Sr. Capellán me ha informado que V. E. R. le ordena estar presente, el Lunes 4 de los corrientes a la entrada de la Sma. Virgen. Como ha sido costumbre y también en el Programa está que la Sma. Virgen estará en el templo hasta el 7 de Febrero que se celebrará la fiesta del Niño de la Cruz, suplico a V. E. R. indicarme si a última hora a dispuesto conforme ordena al Rmo. Sr. Capellán o tal vez hay equivocación al respecto, cualquiera que sea la voluntad de V. E. R. será cumplida”. ACMQ. Sección Conceptas.

⁶⁵ *Soy María de El Buen Suceso la Reina de la Victoria ¡he puesto en tí todas mis complacencias! Breve historia de la Advocación y novena*. Quito (Ecuador): Devotos de la Santísima Virgen de El Buen Suceso, 2009, pp. 46 y 47.

⁶⁶ CADENA Y ALMEIDA (1987): 95.

es una talla de la segunda mitad del siglo XX, sin que haya constancia documental, ni tradición oral, de una imagen anterior⁶⁷ [fig. 8 y 9].



Fig. 8 y 9: Autor desconocido. *Divino Niño de la Cruz*. S. XX. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

Aunque el monasterio ha sufrido importantes pérdidas patrimoniales, aún conserva todas las imágenes vinculadas a la Madre Mariana de Jesús Torres, por lo que es muy poco probable que previamente haya existido otra imagen. Por lo tanto, todo apunta que la imagen del Divino Niño de la Cruz es resultado de la recuperación y reconstrucción de la figura de la Madre Mariana de Jesús Torres a mediados del siglo XX. Pese a lo antedicho, en el coro alto del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Cuenca (Ecuador) se conservan dos pequeñas imágenes del *Divino Niño de la Cruz* que debemos fechar hacia 1900 y que han de vincularse con la ejecución de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso* de este monasterio, que analizaremos en el capítulo cuarto. Estamos por tanto, ante una temprana revalorización de las imágenes vinculadas a la Madre Mariana de Jesús [fig. 10 y 11].

⁶⁷ Para la talla de esta imagen se tuvo presente el relato de la visión de la Madre Mariana de Jesús y, por lo tanto, se muestra al Niño Jesús vestido como se apareció en el Pichincha, coronado de espinas, con la hostia y las potencias y mostrando las llagas de la Pasión en sus pies y manos.



Fig. 10: Autor desconocido. *Divino Niño de la Cruz*. Hacia 1900. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Coro alto. Fig. 11: Autor desconocido. *Divino Niño de la Cruz*. Hacia 1900. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Coro alto.

A pesar de los problemas de autenticidad que existen en torno a algunos aspectos de esta visión, entronca perfectamente con el pensamiento cristiano surgido tras el Concilio de Trento (1545-1563), que descubrió que podía acercarse al Niño Jesús y sacar nuevas enseñanzas de su debilidad, dirigiendo su mirada hacia los episodios que mostraban la tierna inocencia de aquel que había nacido para morir en la cruz. Se trató de retrotraer a la infancia de Jesús las características del Jesús adulto, dando lugar a la creación de una dialéctica entre la dulzura y ternura infantil con la tragedia del drama pasionario, de la que surgieron las imágenes del *Niño Jesús de Pasión*. Así, aparecieron imágenes del Niño Jesús portando la cruz a cuestas, acompañado en algunas ocasiones de un cordero, como símbolo del alma piadosa, pudiendo, además, asir un cesto con los clavos, el martillo y las tenazas empleados en su crucifixión. El Niño Jesús se presentó sosteniendo la cruz o abrazándola, incluso dormido sobre ella, mostrando la corona de espinas o con una espina clavada en una de sus manos, con la columna de la flagelación o rodeado de los instrumentos de la Pasión, triunfante de la muerte y del pecado, culminando el suplicio de la Pasión en su muerte y resurrección. Es en este contexto, donde surgió la imagen del Niño Jesús crucificado, como el de la visión de la Madre Mariana de Jesús, en la que se llevaba al extremo la vinculación entre el nacimiento y la

muerte del redentor, crucificando al niño recién nacido, al identificar las maderas de la cuna de Belén con la cruz y los pañales con el sudario que acogió su cuerpo muerto.

En un primer momento, esta estrecha relación entre el nacimiento y la muerte, se representó mediante la unión en un mismo espacio de los dos acontecimientos, como sucede en *La Adoración de los Reyes y Cristo en la cruz* (S. XV), atribuida a Benedetto Bonfigli, en la que los Reyes Magos aparecen adorando al Niño Jesús, en la derecha de la tabla, y Cristo crucificado adulto en la izquierda⁶⁸ [fig. 12].



Fig. 12: Benedetto Bonfigli, atribuido. *La Adoración de los Reyes, y Cristo en la cruz*. S. XV. Pintura sobre tabla, 37,5 x 49,5 cm. Londres, National Gallery.

A este ideario contribuyó la Venerable sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665), quien en la *Mística ciudad de Dios*, señalaba como el Niño Jesús, en el vientre virginal de María, oraba ya en forma de cruz⁶⁹:

⁶⁸ MURPHY (2002): 23.

⁶⁹ “Y tal vez el Niño Dios en aquella fagrada Caberna fe ponía de rodillas, para orar al Padre; otras en forma de Cruz, como enfayandofe para ella”. SOR MARÍA JESÚS DE ÁGREDA, Libro IV. Cap. VII. 444: 246 y 247.

“Defde el primer infante, que fue concebido en mi Ventre, no defcansò, ni cefsò de clamar al Padre, y pedir por la falvacion de los hombres. Y defde alli comenzò à abrazar la Cruz, no folo con el afecto, fino tambien con efecto en el modo que era pofsible, ufando de la pofitura de crucificado en fu niñez; y eftos exercicios continuò por toda la vida”⁷⁰.

Hasta la fecha no se ha relacionado esta visión de sor María de Jesús de Ágreda con sus precedentes, uno de los cuales sería la *Exclamacion al niño que traya la cruz* de fray Iñigo de Mendoza (1425-1507):

“¡O paso muy dolorido
mas, por cierto, verdadero!:
no solo rezien nascido,
mas en siendo concebido
te dio pena este madero
que en el vientre do yazias
en la tu diuinal luz
manifiestamente veyas
el triste fin de tus dias
auer de ser la cruz”⁷¹.

El Niño Jesús, a lo largo de su infancia, oraría en esta postura pidiendo recibir la cruz⁷², que le sería constantemente presentada por los ángeles desde el preciso momento de su nacimiento, estando recostado en el pesebre y que serviría a Dios Padre para manifestar a la Virgen y San José la futura pasión y muerte de su Hijo.

A la difusión de esta iconografía en el orbe cristiano, a partir del siglo XVII, contribuyó la *Regia Via Crucis* o *Camino Real de la Cruz* del místico Benedictus Van Haeften (1588-1648), publicada en Amberes en 1635 y traducida al castellano en 1721 por fray Martín de Herce, cuyo argumento parte de las palabras de Cristo: “Si alguno quiere venir en pos de mí niéguese a sí mismo, lleve su cruz cada día, y sígame” (Lc. 9, 22). En la obra se establece un diálogo entre Cristo, que se muestra como divino conductor indicando el camino de la vida eterna, y *Staurofila*, la amante de la Cruz. La obra incluye breves composiciones poéticas y treinta y siete estampas grabadas, en las

⁷⁰ Idem, Libro IV. Cap. XXIX. 700: 398

⁷¹ Copla 206 de la *Vita Christi*.

⁷² “La pofitura con que oraba nuestro Bien, y Maeftro, era algunas veces arrodillado, otras poftado, y en forma de Cruz, otras en el ayre en la mifma pofitura, que amaba mucho. Solia decir orando, y en preferencia de fu Madre: “O Cruz dichofifsima, quando me hallarè en tus brazos, y tu recibiràs los mios, para que en ti clavados, eftèn patentes, para recibir à todos los pecadores!”. SOR MARÍA JESÚS DE ÁGREDA, Libro V. Cap. XII. 849: 489.

que Cristo aparece representado como niño⁷³. En el libro segundo, dedicado al mejor modo de llevar la cruz, *Staurofila* debe cargar con la cruz como se aconseja en el capítulo primero. Por el camino de la vía purgativa, ésta se ha ido acercando cada vez más a Cristo, hasta crucificar su propia carne, según muestra el emblema decimosexto, que tiene el lema paulino: “Los que son de Cristo crucificaron su carne con los vicios y concupiscencias”⁷⁴, así se proclama en el epigrama: “Crucifica mi rebelde / pecadora carne Christo, / no sea que por malsana, / cayga infeliz en el vicio”. El grabado muestra hasta qué grado *Staurofila* sigue a Cristo, siendo crucificada como Él.



Fig. 13: *El mundo está crucificado para mi; y yo para el mundo*. Emblema contenido en Haesteno, Benedicto (traducción al castellano de fray Martín de la Cruz). *Camino Real de la Cruz*. Valladolid: Juan Godínez, 1721, página 180. Libro II. Capítulo XIX. Emblema II, 17. Texto: Mihi mundus crucifixus est, & ego mundo. Gal. 6, 14. / Crux mihi mūdus, ego Crux illi: mortua vivo Illi, quae pro me mortua vita fuit.

Fig. 14: *Estoy clavado con Christo en la Cruz*. Emblema contenido en Haesteno, Benedicto (traducción al castellano de fray Martín de la Cruz). *Camino Real de la Cruz*. Valladolid: Juan Godínez, 1721, página 185. Libro II. Capítulo XX. Emblema II, 18. Texto: Christo confixus sum Cruci. Gal. 2, 19 / En meus est Crucifixus Amor! me figite clavi Et liceat Domino cum moriente mori.

La semejanza de *Staurofila* con Cristo cada vez es mayor y crucificada, será levantada en la cruz quedando colocada junto al Niño Jesús crucificado, como muestra

⁷³ En cuanto a la autoría de estos grabados, el único que aparece firmado en la primera edición española, la de 1721, es el de la página seis, obra de J. Tauló en 1700. En el caso de la edición madrileña impresa en 1755 por Eugenio Bieco, se atribuyen a Juan Bernabé Palomino [VARIOS (1982): 78]. Inspirados en estos emblemas, el Museu Nacional do Azulejo de Lisboa (Portugal) conserva una serie de 30 paneles de azulejos [SEBASTIÁN LÓPEZ (1991): 5-64].

⁷⁴ Gál 5, 24.

el emblema decimoséptimo, que también tiene un mote paulino: “El mundo está crucificado para mí, y yo para el mundo”⁷⁵. Dice el epigrama: “El mundo es cruz para mí / y yo cruz al mundo soy: / porque muerta vivo a aquél, / que por mí la vida dio” [fig. 13]. Finalmente, como muestra de la fusión de los amantes de la cruz, ambos son crucificados en la misma cruz, como aparece en el emblema decimoctavo, según otro mote paulino: “Estoy clavado con Cristo en la cruz”⁷⁶. No sólo es la misma cruz sino también los mismos clavos: “Dulces clavos pues tenéis / crucificado a mi Amor, / fixadme en la cruz con él / porque con él muera yo” [fig. 14]. Pese a la importancia del *Camino Real de la Cruz* para la difusión de esta iconografía, y su conocimiento en la Real Audiencia de Quito⁷⁷, la visión de la Madre Mariana de Jesús es anterior a esta obra, 1628, por lo que no puede establecerse que sea consecuencia de la misma sino de la espiritualidad de la época.

Son muy escasas las imágenes que se conservan del Niño Jesús crucificado, quizás porque resultaban demasiado escalofriantes al espectador, rozando incluso lo desagradable, además de haber sido censuradas desde la propia Iglesia⁷⁸.



Fig. 15: Taller guatemalteco. *Niño Jesús crucificado*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 100 x 56 x 25 cm. Antigua, Colección Castillo.

⁷⁵ Gál 6,14.

⁷⁶ Gál 2, 19.

⁷⁷ Acerca de la repercusión de *El Camino Real de la Cruz* en la pintura quiteña, véase PEÑA MARTÍN, Ángel. “«En la cruz del Salvador». *El Camino Real de la Cruz* en la pintura de la Real Audiencia de Quito”. En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; GUASCH MARÍ, Yolanda y ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe (eds.). *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada (España): Universidad de Granada, 2015, pp. 205-214.

⁷⁸ AROCA LARA (1988): 43-66; HENARES PAQUE (2008): sin paginar; PEÑA MARTÍN (2010A): 734-753 y VEGA GIMÉNEZ (1984): 43.

Entre las escasas tallas barrocas que del Niño Jesús crucificado nos han llegado, la más conocida es la de la Colección Castillo⁷⁹, obra de un taller guatemalteco, que, siguiendo los patrones iconográficos de Cristo crucificado adulto, muestra al Niño Jesús clavado en la cruz, con la lanzada en el costado y coronado de espinas [fig. 15]. En otras representaciones se optó por vincular al Niño Jesús con el crucificado, como sucede en el *Niño Jesús recostado sobre el Calvario*⁸⁰ de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada (España), que sirve de base a un crucifijo [fig. 16] o en el *Corazón de Jesús*⁸¹ del extinto Convento de Nuestra Señora de la Laura de Valladolid (España), un crucifijo en cuya peana se disponía un corazón que al abrirse mostraba una imagen del Niño Jesús [fig. 17].



Fig. 16: Anónimo. *Niño Jesús recostado sobre el Calvario*. Segunda mitad del S. XVII. Madera policromada, 43,5 x 29 x 71 cm. Granada, Iglesia de los Santos Justo y Pastor. Fig. 17: Anónimo. *Corazón de Jesús*. Primer cuarto del S. XVIII. Madera policromada, cruz 54 cm. y corazón 20 cm. Valladolid, Convento de Nuestra Señora de la Laura. Extinto.

El *Divino Niño de la Cruz del Pichincha*, además de estar crucificado, aparece revestido de la insignia sacerdotal de la sagrada estola, para significar que es sacerdote y víctima al mismo tiempo. En las clausuras femeninas, como veremos al analizar los ajuares de las imágenes del Niño Jesús, fue una práctica muy habitual vestir al Niño Jesús con las ropas sacerdotales⁸². Conviene recordar que en las vestiduras sagradas hay un trasunto de los instrumentos y vestidos de la Pasión de Cristo y, además, esconden un significado más hondo o místico. En el caso de la estola, que es la única prenda

⁷⁹ GARCÍA SAINZ (2002): 408 y 409.

⁸⁰ GARCÍA LUQUE (2012): 191 y 192 y GILA MEDINA (2012): 23-53.

⁸¹ PEÑA MARTÍN (2010A): 734-753.

⁸² ARBETETA MIRA (1996A): 72-77; ARBETETA MIRA (2002): 28; ESPANCA (1973); GARCÍA SANZ (2010B): 394-401; GONÇALVES (1967): 5-34 y HENARES PAQUE (2008A): 477-483.

sacerdotal que viste el Niño Jesús en la visión de la Madre Mariana de Jesús, simbolizaba la soga que echaron al cuello de Cristo cuando llevaba la cruz auestas y de la que tiraba un sayón. Es la vestidura de la inmortalidad y de la Gracia santificante⁸³.

Retomando las visiones de la Madre Mariana de Jesús, en una de ellas se pone de relieve la importancia que la devoción a Jesús niño debía tener en la clausura femenina. Así, en la visión del dos de febrero de 1634, el Niño Jesús le reveló que la devoción de las concepcionistas franciscanas hacia él, en su edad infantil, sería la salvaguarda del monasterio:

“Quiero que sepas y transmitas a tus sucesoras –como tradición– que la devoción al Niño Jesús será siempre, en todo conflicto, la salvaguarda del Convento. Si faltara esta devoción, desaparecerá el bello espíritu de infancia espiritual en el que se complace mi Padre Celestial. Mientras El exista, no habrá poder humano capaz de destruir este Convento mío, tan querido”⁸⁴.

Gracias al testamento de la Madre Mariana de Jesús, sabemos que contó con varias imágenes del Niño Jesús. Uno de ellos es el que le regaló su madre, que las monjas conservaron en el monasterio junto al *Cuadernón*. Se trataba de una imagen del Niño Jesús de marfil vegetal o corozo⁸⁵, cuyo paradero hoy se desconoce, que, según consta en el relato de su vida, había traído consigo desde España como regalo de su

⁸³ A este respecto véase FRAILE GIL (1982): 134-138.

⁸⁴ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 167 y 168.

⁸⁵ Corozo, según el diccionario de la RAE: de carozo, corazón de la mazorca. En la *Historia del Reino de Quito en la América meridional. Historia natural*, escrita en 1789 por el Presbítero Juan de Velasco (1727-1792) se recoge una entrada relativa a las palmas de corozos. En ella se especifica que “son cinco a lo menos las especies de palmas que dan el fruto del corozo. La diferencia consiste en el tamaño diferente de las palmas, y de los frutos. Por lo común son de irregulares figuras, siendo pocos los perfectamente redondos. Los mayores tienen cinco dedos de diámetro, algo tableados: otros de 4 dedos, y otros de dos, o menos. Los menores de todos llegan al tamaño de una nuez moscada, y son los más redondos. Todas estas especies de corozos, se comen solamente cuando están muy tiernos, en la consistencia del coco, y son muy dulces, y gustosos. Cuando maduran, son lo mismo que el marfil de duros, y de ellos se hacen muchas figuras, e imágenes de santos, y se tornean otras curiosidades. Hay otras palmas, que no dan el verdadero corozo sino otra materia sólida, y muy dura, en todo diferente, como son:

Pona, alta, de hoja ancha muy dentada. Produce en racimos un fruto sólido, pequeño como la nuez moscada pero tan bello, que lo llevan al Reyno de Lima, donde usan tenerlo engastado en oro, sólo por la hermosura.

Sangapilla, pequeña, cuyos racimos de flores fragantísimas dan un fruto muy pequeño, redondo, y bello, de que hacen cuentas de rosario cuando está seco”. VELASCO (1977): 134.

Fray Juan de Santa Gertrudis (1724-1799) en sus *Maravillas de la naturaleza*, también habla del corozo: “los sábados en especial, al ponerse del sol, hay todo el año una grande feria de obras de escultura pintura en las cuatro esquinas de la calle de los mercaderes. [...] Del corozo, que es como mármol y es la fruta de la palma cabeza de negro, fabrican figuras para componer Nacimientos, o algún risco con mucho primor, y también cabezas y manos para muñecas, y de esto en partidas grandes con flores de seda que fabrican con mucho primor, se lo llevan varios para Lima”. SANTA GERTRUDIS, Juan de, OFM. *Maravillas de la naturaleza. Tomo II. Tercera y cuarta parte*. Bogotá (Colombia): Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1956. Recogido en ROMERO (2000): 138.

madre, doña María Berriochoa Álvaro, quien, a su vez, lo había heredado de su abuelo, don Joaquín Álvaro, hijo del conde Santiago Álvaro y Váscenez y de la condesa María Solá y Fernández. Esta imagen había sido realizada por el hermano de don Joaquín Álvaro, don Santiago Álvaro, religioso benedictino, quien después de un maravilloso rapto en la noche de Navidad, en el que vio y acarició al Divino Infante reclinado en las pajas del pesebre, talló esa imagen que ofreció a su hermano Joaquín, diciéndole: “Toma este precioso Niño, que será testimonio de las heroicas virtudes de nuestra bisnieta en tiempos lejanos”⁸⁶. Al ver la imagen, don Joaquín le propuso hacer trabajar una cuna de plata bañada en oro, con incrustaciones de piedras preciosas y perlas finas. Esta imagen también se menciona en el testamento de la Madre Mariana de Jesús Torres, en cuya quinta y última cláusula se recoge:

“El Niño de Coroso, que yo le he tenido siempre conmigo, estando enferma o estando sana, que lo traje de España y fue regalo de mi madre al despedirme, como ya lo sabéis, queda como un recuerdo perpetuo que lego a mi Convento, y en él, a todas mis hijas actuales así como a las venideras de todos los tiempos para que sean fieles a su santa vocación. Yo le he tenido en cuna de juncos por la santa y seráfica pobreza, pero, como vosotras lo sabéis, el precioso Niño de mis amores, hoy ya vuestro, queda y está en su bellísima cuna de plata muy labrada y adornada con rica pedrería y perlas finas y con los lindos pajarillos musiqueros, regalo que me hizo la señora Marquesa; y todo esto que pertenece al Niño, es mi deseo que jamás se venda, sino que se conserve con religioso afecto como obsequio de aquella santa criatura que ya goza en el Cielo el premio de sus virtudes y en calidad de Religiosa franciscana de la Limpia Concepción de María Virgen”⁸⁷.

Como se desprende de la lectura de ambos relatos, el origen de la cuna parece dispar, o al menos de parte de sus adornos, pero como ésta tampoco se conserva en el monasterio, poco más se puede aportar al respecto. Si debemos resaltar el hecho de que la Madre Mariana de Jesús tuviese la imagen en un sencillo pesebre tejido con juncos, de acuerdo con la pobreza franciscana y, quizás, en recuerdo de la visión que tuvo su autor, quien lo vio reclinado en las pajas del pesebre y no en una lujosa cuna. En cuanto a la imagen, el marfil vegetal o corozo es un material que no se trabajaba en España, por lo que creemos que estamos, nuevamente, ante una reelaboración de la vida de esta Venerable Virgen.

En este mismo testamento también constan las imágenes del “Niño de la Calenda”, ya referido al analizar las fiestas navideñas, y “el precioso Niño Pastor, con

⁸⁶ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 41.

⁸⁷ CADENA Y ALMEIDA (1987): 160 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 190.

sus alhajas, aunque pocas”⁸⁸. Este dato es muy interesante, puesto que nos permite afirmar que antes de 1635, fecha de fallecimiento de esta religiosa, ya existían, en los monasterios femeninos de la Real Audiencia de Quito, imágenes del Niño Jesús que respondían a la iconografía del Buen Pastor. Además, se expresa claramente que junto a la imagen quedan sus alhajas, lo que es muy importante, puesto que reafirma la idea de que las imágenes siempre iban acompañadas de sus ajuares, hecho que hoy no se tiene en cuenta, al despojar a las tallas de sus ropas y alhajas. El análisis pormenorizado de todo ello lo realizaremos más adelante, al estudiar las distintas iconografías de las imágenes del Niño Jesús en la Real Audiencia de Quito.

III.II.1.B. Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador)

En el Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) contamos con el relato de la vida de monjas que tuvieron visiones del Niño Jesús, la Venerable Virgen sor Gertudris de San Ildefonso (1652-1709) y la Venerable Virgen sor Juana de Jesús (1662-1703).

Las numerosas mercedes recibidas del Señor que tuvo la Venerable Virgen Gertrudis de San Ildefonso (1652-1709) se contienen en *La perla mística escondida en la concha de la humildad*⁸⁹. Como, a menudo, se dice en las autobiografías de las monjas, sor Gertrudis de San Ildefonso decidió escribir por intercesión divina. Así, en el texto se recoge que el Señor le mandó escribir sus misericordias, con promesa, para ello, de su asistencia⁹⁰. Sin embargo, lo interesante del caso es que la ilustración del folio ciento treinta y ocho del primer tomo de su vida, a diferencia de lo que se narra en el texto, muestra al Espíritu Santo y el Niño Jesús asistiendo a esta Venerable Virgen y no al Señor en su edad adulta. Se trata, pues, de un ejemplo más del grado hasta el cual la imagen del Niño Jesús era habitual en los monasterios femeninos [fig. 18].

⁸⁸ CADENA Y ALMEIDA (1987): 160.

⁸⁹ *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700. Cuia Vida Describe Su Confessor El Padre Fray Martin, de la Cruz, que sujeta, ala coreccion de la Sta. Yglessias.* Quito (Ecuador), Monasterio de Santa Clara. Archivo. Manuscrito original.

⁹⁰ FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo I, libro II, cap. 2, folios 137 bis, 138 bis y 139.



Fig. 18: *El Espíritu Santo y el Niño Jesús asistiendo a esta sor Gertrudis de San Ildefonso. En LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700. Tomo I. Folio 138. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.*

A lo largo de su vida, sor Gertrudis de San Ildefonso tuvo numerosas visiones del Niño Jesús. En una de ellas, estando en oración, se le mostró Jesús en un niño tierno en medio del corazón:

“Estando en oración vi imaginariamente la humanidad de mi Señor Jesucristo, Hombre y Dios Verdadero, y estamparse, en el alma como sello, tan clara y distintamente que daba a entender era la puerta por donde crecía el amor. Y para que mi alma saliera de duda y se declarara el nombre de Dios hombre; sucedió el caso siguiente: En estos afectos amorosos; vi en visión imaginaria estamparse el Nombre de Jesús con letras sobre el corazón material, y de repente, el Jesús se mostró en un Niño tierno en medio del corazón. Y como Dios es fuego y moraba en su corazón, sin poder contener sus llamas, como allá la esposa, en esta contemplación misteriosa y afectiva, como fénix se abrasaba y como horno místico arrojaba de si llamas, fuegos, luces e incendios”,⁹¹.

El corazón era la morada donde, por modo místico, el Niño Jesús se hacía hijo del alma⁹². Tras darlo a luz, el alma advierte cuan suave es la criatura “cuando se le colma de besos por continuos afectos de devoción y se le abriga dentro del seno del corazón”⁹³. A este niño era preciso nutrirlo con la meditación, lavarlo en una fuente de lágrimas, envolverlo en los pañales de los buenos deseos y traerlo en los brazos del santo amor. Por eso, en otra visión, el Niño Jesús mora en el corazón de su esposa, ya que “es dueño de este corazón”:

“Me mandó el Señor fuera a reconciliarme, para recibirlo, que tenía que dar al alma un gran tesoro. Hice las diligencias y en un punto, acabada la reconciliación, abrazó Dios al alma y a sentir unos latidos en el corazón y a querer salir del pecho, el cual pecho se iba levantando y enguecando y como los afectos se iban fervorizando, iba el corazón dando muestras de no parar en el pecho sino volar en pos de su amor. Y en estas, como unciones o disposiciones del divino amor, ví sobre el corazón material un Jesús con letras doradas [...] No bien, había el alma dudado, no ser ella merecedora de favor tan grande, cuando, de repente, ese letrado desapareció y se mostró un Niño tierno en medio del corazón. Y para darse a conocer, unas brillantes letras que repartidas por orla decían: Jesús es dueño de este corazón. Con que la duda que tenía cesó. Y con esta disposición, fui a comulgar, y habiendo recibido a su majestad en el santísimo sacramento, experimenté de nuevo latidos en el corazón y levantarse el pecho. Y con más claridad ahora, que el santísimo sacramento tenía en mi pecho. Miraba al Niño Jesús, que era dueño del corazón, al cual, mi alma le pedía le diera amor, más y más, para amarlo. Y de repente, vi el corazón encendido con unas ascuas de fuego y en medio del corazón, entraba un niño pequeño. Y de improviso, se perdía el niño y se mostraba el Señor Hombre y Dios, en el pecho, en el corazón, en el alma y todo lo ocupaba. Y pasando adelante en favorecer al alma el divino esposo, vi estamparse en el alma, como sello tan clara y distintamente, estampado dentro del, alma dando a entender, era la puerta por donde crecía el amor”,⁹⁴.

⁹¹ FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo I, libro 1, cap. 14, folios 68 bis y 69.

⁹² SÁNCHEZ LÓPEZ (2000): 119-153.

⁹³ San Buenaventura. *De quinque festivitibus*. Recogido en SÁNCHEZ LÓPEZ (2000): 119-153.

⁹⁴ FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): libro II, cap. 21, folios 196, 196 bis, 197 y 197 bis.

Todas estas visiones habría que ponerlas en relación con las experiencias místicas que presentaron al corazón como un espacio habitable. Así, el Niño Jesús habitó en el corazón de santa Gertrudis la Magna o Grande (1256-1302) durante cuarenta y cuatro años, “de modo que, siempre que ella quería, lo hallaba para recrearse con él”⁹⁵. En el siglo XVII proliferaron las biografías de esta santa, en las que se incluían sus experiencias milagrosas, a la vez que planteaban prácticas devocionales centradas en la imagen del Niño Jesús. Estas obras tuvieron amplia difusión durante los siglos XVII y XVIII, llegando a formar parte de las lecturas habituales en los conventos femeninos.

En este mismo sentido, santa Matilde de Hackeborn (1241-1298) pidió a Dios que escribiera en su corazón, con su sangre, para así poder leer en él e instaurar su claustro en el cuerpo divino. El Señor le dijo, “mira mi corazón, él será permanentemente tu templo”⁹⁶.

El concepto del corazón como espacio habitable, tuvo gran desarrollo, en el siglo XV, en algunas clausuras femeninas como las Benedictinas del Monasterio de Santa Walburga de Eichstatt en Baviera (Alemania), quedando plasmado en una serie de dibujos⁹⁷. A la difusión de esta idea, contribuyó el repertorio de estampas emblemáticas realizadas por Antonio Wierix, impresas, a finales del siglo XVI, con el título *Cor Iesu amanti Sacrum*, donde el Niño Jesús accedía físicamente, a través de una puerta, al corazón del hombre en cuyo interior actuaba de forma simbólica en diferentes aspectos espirituales⁹⁸. Quizás, algunas de estas estampas estén en relación con las visiones de sor Gertrudis de San Ildefonso, puesto que si sabemos que muchas religiosas, influidas por la lectura de la vida de santa Gertrudis la Magna o la contemplación de algunas de estas estampas, tuvieron visiones en las que el Niño Jesús habitaba en sus corazones, como sor Isabel Clara Andreu (1596-1628), del Monasterio de San Bartolomé de Inca (España), que en una tercera misa de Navidad quedó “privada de sentidos y se vió á sí misma al pie del Altar Mayor, en donde estaba con mucha magestad, y gloria la inmaculada Virgen Maria, con el niño Jesus entre sus brazos, asistida de Santa Clara de Asis. Ésta acercandose á la Venerable Madre, le tomó el corazon, lo partió por en medio, y la Reyna de los Angeles puso dentro al niñoito Jesus, mandando à Santa Clara que lo restituiese al mismo pecho de donde le habia sacado. Con esto volvió nuestra favorecida Religiosa en sus sentidos, conociendo que poseia un bien infinito; quedando

⁹⁵ Recogido en GARCÍA SANZ (2010): 31 y 32.

⁹⁶ Recogido en GARCÍA PICAZO (2005): 65-79.

⁹⁷ GARCÍA SANZ (2010): 454.

⁹⁸ GARCÍA SANZ (2010): 453 y 454.

tan reconocida à esta fineza , que á fin de tenerla siempre presente, y que jamas se borrara de su memoria, procuró por medio del Confesor, que se le pintase un corazon, del modo que en esta visión se le habia mostrado”⁹⁹.

A finales del siglo XVII, la devoción al sagrado corazón tuvo un renacimiento, como ejemplifican muchas obras del siglo XVIII¹⁰⁰.

Algunas representaciones del matrimonio místico optaron por mostrar la imagen del Niño Jesús en una mano de la Esposa, mientras que en la otra sujeta su corazón, al que el Niño Jesús dice DA MIHI COR TUUM, SPOSA MEA, a lo que la Esposa respondía DOMINE ACCIPE COR MEUM¹⁰¹.

Éste será el motivo elegido para la vera efigie de sor Gertrudis de San Ildefonso que se contiene al comienzo de cada uno de los tres tomos de su vida, cuya autoría también se ha atribuido, tradicionalmente, a fray Martín de la Cruz, así como el resto de ilustraciones que recogen las visiones de esta Venerable Virgen¹⁰² [fig. 19]. Pese a ello, desconocemos si fray Martín de la Cruz realmente tenía conocimientos de dibujo, por lo que quizás puedan deberse a algún pintor que trabajase para los carmelitas o que fuera conocido en ese momento, ya que si la idea era, en una eventual publicación de la Vida, que se hicieran estampas a partir de las ilustraciones del manuscrito, se buscaría para ello a una mano experta. Sea quien sea su autor, lo que es innegable es que estos dibujos son excepcionales para la historia del dibujo en los Virreinos Americanos, donde apenas se conservan dibujos coloniales¹⁰³. Pese a ello, esta serie de dibujos no cuenta con un estudio y análisis pormenorizado, ya que la historiografía artística ecuatoriana sólo ha reproducido algunos de ellos con el objeto de ilustrar la figura de esta Venerable Virgen, cuya biografía tampoco ha merecido la atención que debiera¹⁰⁴. Como veremos a continuación, estas ilustraciones deben analizarse en relación al texto y como parte de

⁹⁹ BARBERÍ (1807): 67 y 68.

¹⁰⁰ Sobre la historia del corazón, véanse MORGAN (2013) y SCHENONE (1998): 108.

¹⁰¹ Caso del retrato de sor Teresita de Cepeda, sobrina de santa Teresa, (S. XVI) conservado en el Convento de San José del Carmen de Sevilla (España). CANO RIVAS (1984): 160 y VARIOS (1970): 61.

¹⁰² “De su autobiografía se valió el padre Martín de la Cruz, carmelita, para componer una obra extensa en tres tomos que se conserva en el Archivo del monasterio. El autor, en la abundante flora de un estilo alambicado, intercaló algunos párrafos del texto original, que ha desaparecido. Al mismo tiempo ha tenido el cuidado de ilustrar el relato con viñetas que interpretan el asunto de las revelaciones”. VARGAS (2005): 224. Frente a esta atribución, Ponce Leiva cataloga las ilustraciones como anónimas [PONCE LEIVA (2002): 22-41] y Justo Estebaranz interpreta las palabras del padre Vargas como que al padre Martín de la Cruz se debe la idea de ilustrar el texto, pero no la autoría [JUSTO ESTEBARANZ (2013d): 31-50].

¹⁰³ En las ordenanzas de gremios de pintores de los Virreinos Americanos consta en algunos sitios que tenían que examinarse de dibujo, pero no se conserva ninguno. PONCE LEIVA (2002): 22-41.

¹⁰⁴ PONCE LEIVA (2002): 22-41 (aparecen reproducidos dos dibujos); VARGAS (1972): 228-232 (aparecen reproducidos cuatro dibujos) y VARGAS (2005): 223 y 224 (aparece reproducido un dibujo).

la construcción de un imaginario conventual en el que convivían las imágenes, la oralidad y los textos.



Fig. 19: Vera efigie de sor Gertrudis de San Ildefonso. En LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

En la vera efigie de sor Gertrudis de San Ildefonso¹⁰⁵, el Niño Jesús aparece sobre su pecho, pero no dentro del corazón, tal y como aconteció en sus visiones. Aunque en lo sustancial estas tres ilustraciones son iguales, presentan ligeras diferencias¹⁰⁶. La parte central del dibujo la ocupa la imagen arrodillada de sor Gertrudis de San Ildefonso, sobre cuyo pecho se dispone, entre haces de rayos, el Niño Jesús en pie [fig. 20].



Fig. 20 y 21: Vera efigie de sor Gertrudis de San Ildefonso (detalles). En *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700*. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Sobre su cabeza hay una filacteria con el texto “*Nescio quo, me Vertam*”. De su rostro sale hacia la izquierda la leyenda “*Hinc pascor, avulnere*” y hacia la derecha el texto “*Hinc debenedicte, quasi, ab uvere*”. En la esquina superior izquierda se presenta, entre nubes, la Trinidad [fig. 22]. Del costado de Cristo brota un chorro de sangre, que termina a la altura del rostro de sor Gertrudis de San Ildefonso, sobre el que aparece el texto “*Bibe charissima demeio sanguine Cant. 9 n. I*”. Este chorro de sangre ha sido

¹⁰⁵ Justo Estebaranz cuestiona que se trate de un verdadero retrato, “no faltan los casos en los que, a pesar de que en el texto que acompaña al retrato se hace hincapié en el parecido, en la condición de “verdadero retrato”, la semejanza es más que discutible. En estas obras, la alusión puede entenderse más bien a un intento de plasmar la figura idealizada, pero con atención a su personalidad y a su forma de proceder en este mundo –de ahí la mención al “verdadero retrato” o “verdadera efigie”-” [JUSTO ESTEBARANZ (2013D): 31-50].

¹⁰⁶ Tomo I. Folio 5. *Verdadera Efigie, de la Venerable Virgen / Getrudes, de San Yldefonso, Religiosa Profesa / En el Conuneto, de St clara de quito. donde viuió 43 años / Murio, martes .29. de Enero de 1709. De edad, de 57 / Años / Viuió 43 años*; Tomo II. Folio 3. *Vera Efigie, de la Venerable / Virgen, Getrudes, de San Yldefonso. Reli- / giosa Profesa, enel Conuneto, de Santa / clara de quito, donde Viuió. 43. años / murió martes .29. de Enero, año, de / 1709. de Edad. de. 57. Años* y Tomo III. Folio 3. *Verdadera Efigie / dela Venerable Virgen, Getrudes, de San / Yldefonso. Religiosa, Professa, enel, con / uento, de St clara dequito. donde viuió 43 / años. murió, martes .29. de enero, año de / 1709. de Edad. de 57. Años.*

recalcado con un pigmento rojo, lo que constituye un claro ejemplo de cómo la materialidad del dibujo se mimetiza con lo que está representando y se hace, por lo tanto, más efectivo.



Fig. 22 y 23: Vera efigie de sor Gertrudis de San Ildefonso (detalles). En *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700*. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

En la esquina superior derecha aparece representada, también entre nubes, la Virgen María, de la que salen las palabras “*Det tibi Deus derore celi Genes 27*” [fig. 23]. En la parte inferior de la composición, a la izquierda, un ángel sostiene con su mano izquierda una palma y con la derecha un corazón, que apoya en el suelo, con la leyenda, “*Poneme vt signaculum super cor tuum Cant. 8 n. 6.*”, y en cuyo interior se contiene el Calvario con las tres cruces. La cruz central, la correspondiente a Cristo, cuenta con la cartela del INRI, y cruzadas sobre ésta, en aspa, la lanza y el hisopo. En el suelo, la columna de la flagelación, la corona de espinas, los clavos y las tenazas. Sobre su cabeza se muestra una filacteria con el lema “*Gratia Dei*”. En la parte inferior derecha aparece otro ángel, que porta en su mano derecha un lirio, mientras que con la izquierda sujeta otro corazón con la leyenda “*Vt signaculum super cor tum. cant. 8*”, cuyo interior contiene los anagramas de Jesús Hombre Salvador, María y José. Sobre su cabeza aparece una filacteria que pone “*Fidelis*”. Debajo de sor Gertrudis de San Ildefonso hay una cartela alusiva a que se trata de la verdadera efigie de esta Venerable

Virgen, a cuya izquierda aparece el escudo de la Orden Carmelita, a la que pertenecía su confesor, el Padre Martín de la Cruz, y a la derecha el de la Orden Franciscana [fig. 21].

Sor Gertrudis de San Ildefonso volvió a ver al Niño Jesús el diecisiete de junio de 1697, cuando se le manifestó el castigo y terremoto de la ciudad de Latacunga (Ecuador), cuatro días antes de que sucediera, el veinte de junio de 1697, a través de una visión imaginaria e intelectual de la Virgen María, que traía en su mano una custodia o viril con el Niño Jesús tapado “por los muchos defectos y pecados que cometían las almas”¹⁰⁷.

En otra de sus visiones, muy habitual en las clausuras femeninas, el Niño Jesús descansó en brazos de su esposa:

“Y alentada del divino, se fue, aponerse a sus pies; y por, presta que fue, en Coger alas, Vido, que el divino Esposo, y Jesus amado, Como Niño tierno, se, avia, arrojado, en los brazos de su Esposa, en que, Como, en Throno, y lecho Florido, descansaba aora, Vino en, la hostia, Consagrada, que en su pecho, tenia; y en muchas y repetidas ocasiones, que, Con la Ymagen del Niño Jesus, ante quien oraba, Se allava Como Fenix, de sus luzes y rayos, (que la Ymagen arrojaba, reclinada, en los brazos, de su esposa) herida y abrasada”¹⁰⁸.

En esta visión, a diferencia de las anteriores, existe una relación entre imagen física y visión intelectual, puesto que al hablar del Niño Jesús, se hace referencia a “Ymagen del Niño Jesus”, lo que no sucede en el relato de otras de sus visiones. Además, es clara la relación entre imagen y oración, puesto que se trataba de la imagen ante la que oraba.

¹⁰⁷ “Cuatro días antes (dice esta Venerable Virgen) de la fatalidad o suceso de Latacunga y Ambato, estando un rato el alma en una advertencia amorosa en Dios nuestro Señor; repentinamente se me manifestó, en visión imaginaria e intelectual, la Madre de Dios, muy linda y hermosa que no hay comparación con que demostrar su belleza vestida y adornada (no como la visten acá en el siglo) con una túnica blanca y manto azul, los cabellos tendidos y medio hondeados. Tenía un viril muy adornado de piedras preciosas, muy resplandecientes y un Niño, muy pequeñito, todo él con velo tapado y en lo sustancial del alma, si que, me decían, esta es la Madre de Dios, y este el Santísimo Sacramento. Suspensa el alma, con tanta belleza lo miró un rato y en un punto desapareció aquella visión. Quedó el alma agradecida a tanto favor y suspensa en que, quería significar traer la custodia o viril con el Niño oculto, sin dejarse ver. No dilató esta señora el ver a mi alma en esta duda. Pues manifestándose Su Majestad, me dio a entender esta gran reina, que traer a su Hijo tapado era por los muchos defectos y pecados que cometían las almas. Y para que se pusiesen en gracia, les traía por delante aquel pan soberano, a fin de que arrepentidas de sus pecados y preparadas, lo puedan recibir todas las almas”. FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo I, libro I, cap. 23, folios 111 bis y 112 y FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo I, libro IV, cap. 2, folios 299 bis y 300.

¹⁰⁸ FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo I, libro II, cap. 16, folios 186 bis, 187, 187 bis.

Sor Gertrudis de San Ildefonso tuvo varias visiones en las que vio al Niño Jesús, como de unos tres años, coronado de espinas¹⁰⁹ y vestido con una túnica morada:

“Y de repente, en vision Ymaginaria, ver, vn Niño, muy Lindo, como el antecedente, Como de tres años, bermegito, Y vestido, de vna tunica morada. el qual puesto a mi Lado, atendí, que hacia, todas las ceremonias, que Yo, en el officio divino; si me ponía, de rrodillas, se arrodillaba, si me lebantaua, el se ponía en pie, Y si al gloria Patri, profundamente, me inclinaba, tambien el Niño hazia, esta Ceremonia. Y si me asentaba, por estarlo, la Comunidad, tambien Su Magestad, Junto a mi se sentaba Y mas puedo decir que su amor, me enseñaba, las rubricas o ceremonias, del officio divino, en que tanto se agrada. Sin que Yo pudiera, apartar la atención, de su presencia amorosa; que duro, hasta, que se entono El Tedeum laudamus. A cuias alabanzas y voces se quedo, absorta el Alma, perdiendose, todas las especies Y forma del Niño, hasta el Te ergo que sumus tuis famulis subuem, quos pretioso Sanguine Vedemisti. que acabado, sentí, se inflammaban mas los afectos, a uista, de Su Sangre, memoria, Y Passion Sagrada. Y al empezar, Las Laudes, vide, de nuebo, al Niño Jesus, que al asentarme Yo, se recostaba, sobre mi habito, Como pidiendo, descanso, en mi pecho que ofrecida, la morada, aunque Pobre, al Lebantarme, a decir el: Gloria Patri se desaparecio: que no le vide mas. Y me dexo, con tantas penas Y dolores tan intensos, y tantas angustias, que los dolores de hijada Y riñones, en que, molestado se vido, el natural, en lo exterior Y en lo interior, Con otras sequedades el espíritu, que Si la mano, del divino Señor, que en la Cruz, del penar me puso, no me hubiera, asistido, en tanto tiempo fue, duro el tormento, hubiera, desfallecido el natural rindiendo, la vida”¹¹⁰.

En otra visión se le mostró el Niño Jesús vestido con túnica morada, corona de espinas y una cruz larga y angosta, esmaltada en color verde, como la piedra imán que lleva en pos de si a las almas:

“Llegao, el tiempo de la Oracion a las cinco de la tarde, al disponerme, para ella, Senti, vnos llamamientos, del Niño Jesus, a mi Corazon, donde Siempre mora. Y puesta, la atención Con los afectos de amor, inflammados, se me manifesto de repente; Vn Niño, muy Lindo Y hermoso Como otras vezes, Con Su Tuniquita morada, Y en Su Cabeza, Vna Corona grande de Espinas. Con una Cruz, muy larga, y angosta, Y Su esmalte, era verde. todo esto me hizo, reparo grande, que siendo, Niño tan tierno, se manifestara, de esta suerte atormentado. quedo mi corazon, Lastimado, de verlo assi padecer. Y Siendo ya el tiempo, de maytines, Sali de la oracion para ellos. Y note, que, el niño Jesus, Se llevo, Junto a mi, Con estos aparatos de la passion, Y ambos Caminamos, de esta Suerte para el choro. Y al entrar en el, todas las Ceremonias, que Yo hacia, hizo El diuino Señor. Y estando, mi Alma toda Eleuada, en lo que veía, Y en sus Alabanzas, Con Sus esposas me dixo: Yo soy La Piedra Yman, que recoxo, todas las Almas. Y de repente,

¹⁰⁹ “Miraba (dice) mi alma, al divino esposo, en visión Ymaginaria Niño tierno, Como, de tres años, Su rostro, hermoso, lindo Y agraciado, que, al Alma, la feruorizaba en su amor. Coronado de Espinas, que dellas, lastimado: prouocaba, a lastima de pena, al corazon mas diamante, que Con Sangre, de tan amoroso Y tierno Cordero, no se ablandaba. A cuiá vista el mio, se hizo, al llanto, Y amor”. FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo I, libro III, cap. 28, folios 285, 285 bis, 286, 286 bis y 287.

¹¹⁰ FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo I, libro III, cap. 28, folios 285, 285 bis, 286, 286 bis y 287.

me mostro una piedra grande, Con muchas, arenillas, las almas, ande seguir, al Señor Con su Cruz”¹¹¹.

Como resultado de este género de visiones, alegoría del lento caminar de Cristo desde su infancia hacia el Calvario, la iconografía presentó al Niño Jesús como Nazareno, efigiado como un infante débil y desamparado, que carga con la cruz como preludio de su Pasión. En este sentido, san Raimundo de Capua escribió al referirse a la vida de santa Catalina de Siena (1347-1380), que ésta le “aseguró que desde el mismo instante en que Jesús fue concebido, siempre llevó la cruz sobre sus hombros – espiritualmente, se entiende–, a causa de los grandes deseos que tenía de la salvación de las almas”¹¹². De este modo, con estas representaciones se mostró plásticamente como Cristo desde su nacimiento aceptó complaciente su destino sufriente y salvífico, sin esperar a ser mayor para padecer, dramatizando así sus días infantiles. Esta condición infantil debía traer a la mente la profecía mesiánica de Isaías utilizada en la liturgia navideña: “Pues ha nacido un niño para nosotros, y se nos ha dado un hijo, el cual lleva sobre sus hombros el principado, y tendrá por nombre el admirable consejero, dios fuerte, el padre del siglo venidero, el príncipe de la paz” (Is 9, 6)¹¹³.

En las clausuras femeninas la representación del Niño Jesús cargado con la cruz no era entendida como una mera traducción plástica del pasaje en que Jesús se encamina hacia el Calvario, sino como la invitación que hace a cada creyente para que lleve su cruz y vaya en pos de Él: “Y el que no carga con su cruz, y no me sigue, tampoco puede ser mi discípulo” (Lc 14, 27). Esta iconografía fue ampliamente desarrollada y extendida gracias a las visiones místicas, como la de la dominica Osanna de Mantua (1449-1505), que quizás sea la más temprana, a quien se apareció el Niño Jesús, coronado de espinas, portando, en sus hombros, una pesada cruz. En el siglo XVII, otras monjas experimentaron visiones semejantes, como Margarita del Santo Sacramento

¹¹¹ FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo I, libro IV, cap. 7, folios 310 bis, 311, 311 bis y 312.

¹¹² Recogido por RIVERA DE LAS HERAS (2006): 188.

¹¹³ Algunos monasterios españoles contaron con lienzos en los que el seguimiento de Cristo se identificó con el de Jesús niño con la cruz, como muestra *La Vocación de la religiosa* (S. XVII) del Convento de la Magdalena de Palma (España). En este cuadro, un ángel señala a una monja agustina, que se encuentra orando en medio de la campiña, a la que se aparece el Niño Jesús caminando entre nubes y portando la cruz sobre uno de sus hombros. En la parte inferior del cuadro aparece representada la Muerte enseñándole la alegoría del mundo, con un reloj de arena y un cuervo graznando. La monja, enfrentada a su profesión de religiosa, cuya hoja porta la Muerte en su mano, debe decidir si procrastinar el cumplimiento de sus deberes, dejándolos para más tarde, o bien, ya desde ahora, imitar a Cristo. El seguimiento de Cristo en el cuadro es el del Niño con la cruz, como también se puede observar en el lienzo *Jesús y dominicas con la cruz auestas* (S. XVII) del extinto Monasterio del Santa Catalina de Valladolid (España), en el que las monjas siguen al Niño Nazareno portando cruces sobre sus hombros.

(1590-1660) del Carmelo de Beaune (Francia) y la agustina Jeanne Perraud (1631-1676) en Aix-en-Provence (Francia), quién dejó el relato de su visión:

“Lo vi en el aire inclinarse hacia mí con rostro sonriente y extrema alegría; me miraba como si fuéramos de la misma edad, y él debía tener más o menos tres años. Era de una belleza sin par: cabellos rubios que le caían sobre los hombros formando tres bucles, uno más ancho que otro; los pies desnudos; el vestido blanco ondulado y sin cintura. Llevaba en el brazo izquierdo una cruz de longitud y grosor desproporcionados a su pequeñez, como aquella en la que murió, para indicar que, desde su infancia, sufrió mucho hasta su muerte en la cruz”¹¹⁴.

A la difusión de esta imagen también contribuyó el místico Benedictus Van Haefthen (1588-1648), con el *Camino Real de la Cruz*, en cuyo libro segundo, dedicado al mejor modo de llevar la cruz, *Staurofila* debe cargar con la cruz. En el emblema quinto¹¹⁵, *Staurofila* carga con su cruz y sigue, en su ejemplo, al Niño Jesús, pues el lema dice: “Grande gloria es seguir al Señor” (Eclo 23, 38), lo que se corrobora en el epigrama: “Soy del mundo / corre, siguiendo mis huellas / que aquél que me sigue a mí / no camina entre tinieblas” [fig. 24].



Fig. 24: *Grande gloria es seguir al Señor*. Emblema contenido en Haesteno, Benedicto (traducción al castellano de fray Martín de la Cruz). *Camino Real de la Cruz*. Valladolid: Juan Godínez, 1721, página 112. Libro II. Capítulo XX. Emblema II, 5. Texto: Gloria magna est, sequi Dominū. Ecc. 13, 38 / Lux ego sum mundi, mea post vestigia curre: Qui sequitur me, non ambulat in tenebris.

¹¹⁴ Recogido por DOLZ (2010B): 122.

¹¹⁵ *Gloria magna est, sequi Dominum.*

Lope de Vega (1562-1635) en el auto *Del pan y del palo*, imbuido de esta espiritualidad, hace aparecer a un Niño Jesús que, descalzo, con una cruz al hombro y vestido con tunicela de rosas de oro, nos invita a seguirle¹¹⁶.

Estas visiones dieron lugar a múltiples imágenes, en las que se presentaba al Niño Jesús portando la cruz sobre su hombro. Son muchas las representaciones del tema, tanto escultóricas como pictóricas, entre las que destacan los grabados, que en este caso, fueron más bien consecuencia que motor de la devoción, aunque al pasar el tiempo contribuyeron decididamente a enriquecer la posterior tipología de las representaciones de la infancia de Cristo. Destacaron las numerosas estampas de Hieronymus Wierix, quien hacia 1595 mostró al Niño Dios llevando la cruz sobre su hombro mientras dos angelitos le acompañaban en el camino exhibiendo los clavos y la corona de espinas. Con un interés desmesurado por acercar lo más posible estas imágenes pasionistas del Niño Jesús a las del Jesús adulto, se vistieron con túnicas moradas y se les llegó incluso a incorporar pelucas de largas guedejas y coronas de espinas con sangre brotando de sus sienes. Muchos de estos niños dirigen su mirada al espectador, en una invitación a seguirle en el camino de la redención, según las conocidas palabras de Cristo: “El que no toma su cruz y sigue en pos de mí, no es digno de mí”. Hay también, en estas interpretaciones del seguimiento, resonancias del pasaje del Buen Pastor: “Yo soy el buen pastor: y conozco mis ovejas, y las mías me conocen a mí. Así como el Padre me conoce a mí, así conozco yo al Padre; y doy mi vida por mis ovejas. Tengo también otras ovejas, que no son de este aprisco, las cuales debo yo recoger, y oirán mi voz: y se hará un solo rebaño, y un solo pastor” (Jn 10, 14-16). Muestra también de este seguimiento, son las imágenes del Niño Jesús Nazareno en las que se presenta acompañado de un cordero, símbolo del alma piadosa, que también puede portar algún instrumento de la pasión, generalmente la cruz, como indicador de que ésta también ha de sufrir.

Regresando a sor Gertrudis de San Ildefonso, en otra de sus visiones, siguiendo la espiritualidad clarisa ya descrita, pudo ver el pesebre en el que el Niño Jesús fue reclinado en Belén. El pesebre, para los primeros cristianos, era un indicador del tiempo litúrgico. Por ello, toscos pesebres de madera sirvieron, en las iglesias, de señal del tiempo de Navidad, hasta la incorporación al escenario de los animales vivos, con que

¹¹⁶ “Quien me quisiese seguir / tome su cruz en el hombro; / que no le ha de dar asombro, / ni el padecer, ni el morir. / Venga, mis estampas siga: / sepa que no padeció / nadie más penas que yo, / por muchas que sienta y diga”. GONZÁLEZ RUIZ (1997): 132-150.

san Francisco de Asís ambientó la iglesia de Greccio (Italia) en la Nochebuena de 1223. Este pesebre, a finales de la Edad Media, se transformaría en una cuna, aunque singularizada mediante la adición de elementos simbólicos, que hacían referencia a Jesús y al significado de la propia cuna¹¹⁷. Según el relato de esta Venerable Virgen, éste era pequeño, de alabastro blanco y jaspeado, de tal suerte, que cabía un cuerpecito¹¹⁸. Ante esta descripción del pesebre, aparentemente tan extraño, es muy interesante la aclaración o anotación de fray Martín de la Cruz, puesto que lo relaciona con el pesebre acondicionado por santa Elena:

“Empero, tomando La Emperatriz Santa Elena, por Su Cuenta, el adornar aquellos Santos Lugares, Y muy en particular, La Cueva o gruta, Y Portal, o lugar Sagrado del Nacimiento. de quien, nos dan, los dichos autores, las noticias, que La Venerable Virgen en su texto; desta suerte. Esta, Santissima Cueva, era vn Lugar Cabado, en la misma piedra, que seruia, en aquel tiempo, de Caualleriça. Estaua, a la parte, de lebante, junto, a los mismos, muros de la Ciudad; Despues Santa Elena, hiço, aquel, famosissimo Templo encima. Y por de dentro, lo adornaron de Jaspes blancos (Y luego prosigue, el autor ocular diciendo) Santa Elena, La, accomodo Y adorno en el modo, que esta ahora. Toda, esta Cubierta, de Marmol, blanco, assi el suelo, Como las paredes; el techo, esta a lo, Mosaico.

Y en quanto al Pesebre, Y sus dimensiones dice este autor assi: Esta, este lugar, donde, fue, reclinado, el Niño, de adonde Nacio, Como cinco baras. Esta hecho, Como, vna alberquita, o caxeta, que tendrá cosa, de vna bara, de largo, y tres quartas de ancho. Y las piedras, que la cercan, tendrán, hasta vna quarta, de alto poco mas o menos. Luego, la Proposicion de: Era el Pesebre, pequeño, blanco y, jaspeado; es, en, el todo verdadera. Pues Como vnos vieron esse Santo Lugar, según, los toscos peñascos, que antes tenia; ahora el Señor, se los manifiesta, en estos tiempos, a esta Su Espossa segun, Santa Elena, los dexo, de esos Jaspes Y alabastros, adornado y en quanto, a la segunda parte de la Proposicion, es a sauer: De tal suerte, que cauia, vn cuerpecito. responde, que, el Santo Pesebre era de vna bara de largo, y tres quartas de ancho. Y en hueco, tan capaz, bien caue el cuerpo, de vn Niño, recién nacido. Y a lo que aora se duda; si el hueco, del Pesebre, era de Piedra, o mádera? Dos, opiniones responden; La vna ser, de Piedra, la mitad, del Pesebre y esta, se atrinuie, a san Geronimo. Y como, tenia, el Pesebre, bara, de largo de buena razon, se le da, a cada vno, la media bara, que le toca. Y asta ser de Madera Como, dicen, se venera, en Roma: elige quod, malueris. Y desde qui, venero tan Santas reliquias”¹¹⁹.

En este ejemplo, vemos como se interrelacionan las visiones, las imágenes y la materialidad, lo que la historia del arte ha querido separar como iconografías claramente diferenciadas, aquí se funden y se compenentran unas con otras. Así, sor Gertrudis de San Ildefonso hacia pesebre de su corazón, donde el Niño Jesús, gustoso, se recostaba y moraba como en cosa y casa propia. En otras ocasiones, lo tenía en sus brazos, como en

¹¹⁷ A este respecto véase ARBETETA MIRA (2012): 31-34.

¹¹⁸ FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo II, cap. 5, folios 28, 28 bis, 29, 29 bis y 30.

¹¹⁹ FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo II, cap. 5, folios 30 bis, 31 y 31 bis.

trono real, de tan divina persona. Y otras, como a Rey de reyes y Señor de señores, le ofrecía dones místicos, de sus potencias: memoria, entendimiento y voluntad, junto con los de pobreza, castidad y obediencia, en que se recreaba su alma, con la presencia de Niño tan grande¹²⁰.

En una de las celebraciones de la fiesta del Santísimo Nombre de María, solicitó el amparo y favor de la Virgen, quien se le apareció “vestida de blanco hermosa por extremo, vella Y agraciada, venia caminando, como de lexos. traía, al Lado derecho a su hijo Santissimo, Y mi Señor, el Niño Jesus. de sus manos, muy alegre, Y placentero. otros dos niños, San Juan Baptista. Y San Juan Euangelista, traia, de su mano el niño Jesus. Y a esta representacion, que a mis ojos, el Señor, hiço Con todo afecto, hiçe vn profundo, acatamiento y reuerencia, sintiendo, mi alma, Como arebatarla, a Dios. Y sosegar, a su vista, lo intenso de los dolores, fatigas y congoxas”¹²¹. Esta visión nos introduce a san Juan Bautista niño, cuya presencia fue muy habitual en las clausuras femeninas, pero lo más llamativo, por su excepcionalidad, es que la visión, además, presenta a san Juan Evangelista niño, lo que no hemos encontrado en ningún otro lugar. Excepcionalmente, las MM. Dominicas del Convento sevillano de El Arahal (España) veneran una imagen de *San Juan Evangelista Niño*, del último tercio del siglo XVII. Se trata de una escultura que como atributos, porta una pluma, unos tinteros, su evangelio y un águila, todo ello labrado en plata¹²².

Sor Gertrudis de San Ildefonso, cargada de dolores, temerosa y cobarde por conocer en ella muchas faltas y defectos, pudo ver el Misterio de la circuncisión, pidiéndole el Niño Jesús que circuncidase sus faltas y pecados¹²³. Como es sabido, la

¹²⁰ FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo II, cap. 6, folios 32, 32 bis.

¹²¹ FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo II, libro 2, cap. 1, folios 106 y 106 bis.

¹²² TOBAJA VILLEGAS (1986): sin paginar, figura siete.

¹²³ “se manifestaron al alma en vision Ymaginaria, Los Señores Jesus Maria, Y Joseph que, a mi Lado, derecho, vi estar, detenidos; Y en esto, Intellectualmente, me dieron, a entender, en esa demonstracion auer lleuado, al Niño Jesus al templo: pues lo vi, lleuar en sus braços, La reyna, de los Angeles, (después de la Circumcission) a cumplir Con los mandatos de la Ley. Aqui el Señor, me dio, nuevas intelligencias, del misterio, de la Circumcission: Y dixo: Circumcidate, de tus peccados. el alma, se acordo, de todos, sus defectos, con que auia desagradado, a su Dios Y Señor. Y vuelta, la atención, a la Virgen Maria, mi Señora la dixo a sus pies humillada: Madre, Y Señora Abogada de peccadores Como Yo, alcancand, perdon, de todos mis peccados; Y circumcida Señora, todas mis pasiones: Circumcidame, la souerbia i Ynfunde en mi Corazon Verdadera humildad, Con que, agrade, a mi Dios Y Señor. Circumcidame, la vanagloria Con que el enemigo, me hace guerra. Y dame, el Conocimiento, de mi Nada. Circumcidame, Señora mia, de vna vez, los siete vicios Capitaes. Y planta, en mi alma, las virtudes, a ellos opuestas. Circumcida Señora, Las tres potencias, Memoria, Entendimiento, Y Voluntad, Y dame, firme Fe. Esperanza Cierta. Y Charidad, verdadera, para, con ella, amar a vuestro Hijo, sobre todas las cosas, a mis próximos Como a mi mesma. Note, que estos mis Señores a estas peticiones, que el alma hiço; estuvieron, atentos dando; al alma, esperanza, a su peticion. Y reconocer auer cobrado, nuevas fuerças, superiores, en su cobardia, alas naturales, Y a los temores que el enemigo le ponía. Con que hacia guerra, al alma”. FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo II, libro 2, cap. 6, folios 122, 122 bis y 123.

fiesta de la circuncisión del Señor era celebrada poniéndola en referencia a la Pasión, como presagio de la llaga abierta por la lanza en su pecho, entendiéndose como el primer derramamiento de sangre por la salvación de los hombres¹²⁴. A este respecto se refieren los villancicos *Vertiendo sangre* y *Sangre a la tierra* de santa Teresa de Jesús.

Al día siguiente del día de los Santos Reyes, vio al Niño Jesús atado a la columna, recibiendo, sin piedad, azotes sobre sus espaldas por los pecados, que por dones, le ofrecen al Niño Dios y Hombre Verdadero¹²⁵. Estas visiones, en España, dieron lugar a imágenes del Niño Jesús sufriendo los tormentos de la flagelación, mostrándose recostado junto a la columna, dispuesto junto a ella o con su espalda llagada por los azotes¹²⁶.

En casi todas las visiones precedentes, sor Gertrudis de San Ildefonso ve imaginariamente al Niño Jesús, mientras que en las dos siguientes, las visiones parten de dos imágenes veneradas en el Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), lo que nos permite volver a incidir en la estrecha vinculación entre las imágenes y la experiencia religiosa.

Así, la víspera de la celebración de la festividad de san Juan Bautista, sor Gertrudis de San Ildefonso pidió prestados dos vestidos para adornar la imagen de san Juanito y la del Niño Jesús, con el fin de que éste honrase a su primo durante su fiesta. A los ocho días, pasado el tiempo de la fiesta, su dueño reclamó los vestidos, quedando ambos desnudos, pero el Niño Dios tapado con el velo de rostro de esta Venerable Virgen. Por la mañana, al tiempo de ir a comulgar, esta religiosa llegó a destaparlo y al hacerle reverencia, Éste le pidió que le llevase. Después de haber comulgado, al ir a venerar y tapar la imagen del Niño Jesús, de repente, su cuerpo y rostro echó tantos resplandores, que el corazón de sor Gertrudis de San Ildefonso, con el Señor Sacramentado, quedó abrasado y herido con los rayos del Niño Dios, el cual repitió que le llevase.

¹²⁴ DOLZ (2010A): 105-128 y WENIGER (2010): 151-177.

¹²⁵ “Mas, el día Siguiente, Pascua de los Reyes [...] vide, Ymaginaria, Y intelectualmente Al Niño, Dios Y Hombre Verdadero, atado, a la Columna. Y que vnos Saiones, Sin piedad, descargaban, repetidos, Y crueles azotes, Sobre, Sus espaldas. Y mi alma, absorta, Y fuera, de si deber, vna, impiedad, tan grande; atendía, aun tiempo, que, el niño Dios, se mostraua, Maestro de las Virtudes. Cumpliendo, la Voluntad, del eterno Padre. enseñando, a mi alma, la resignacion, que, deue tener, en el Padecer, a su Maestro Soberano”. FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo II, libro 3, cap. 19, folios 232 bis, 233, 233 bis, 234, 234 bis y 235.

¹²⁶ Es el caso de *El azotadito* del Monasterio de Santa Clara de Jesús de Estepa (España), una talla de la primera mitad del S. XVIII. VARIOS (1999A): 223.

En otra ocasión, llegada la víspera del Jubileo y fiesta de la Porciúncula, el Señor le dio un impulso o inspiración, para que llevase la imagen del Niño Jesús a la celebración. Cuando llegó a destapar la imagen, le dijo “vamos Señor mío a tu Pobre Celda, vamos”. Y cogiéndolo en sus brazos, desnudo, sintió que se recostó en su pecho, juzgando sor Gertrudis de San Ildefonso que, al no haberlo tenido con cuidado en sus brazos, se había resbalado. Con más fervor lo abrazó y lo subió más arriba, y en cuanto estuvo a la altura de su cara, el Niño Jesús echó sus dos brazos por debajo del tocado de la Venerable religiosa. Le abrazó por la garganta, con tan fuerte lazo de amor, que aunque en lo material, sentía esas demostraciones, en lo interior y espiritual hizo más armonía en el alma el amor divino, que, aunque conociendo su indignidad y defectos, la sacó de sí celebrando el jubileo con la presencia del amor santo¹²⁷.

La Venerable Virgen Juana de Jesús (1662-1703), a lo largo de su vida en el Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), también tuvo varias visiones del Niño Jesús tal y como se recoge en el relato de su prodigiosa vida¹²⁸. En todas ellas, el Niño Jesús, de unos dos años, aparece vestido con una tunicuilla de sayal y descalzo, animándole a que, siguiendo su ejemplo y cumpliendo la regla de la orden¹²⁹ y, por lo tanto, su voto de pobreza, vistiese el hábito de penitencia, es decir, una túnica de sayal recoleto grosero¹³⁰, con una soga al cuello y sandalias¹³¹.

¹²⁷ FRAY MARTÍN DE LA CRUZ (1700): tomo II, libro 3, cap. 19, folios 232 bis, 233, 233 bis, 234, 234 bis y 235.

¹²⁸ *Vida Prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesus de la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Seraphico Padre San Francisco. Que floreció en el Monasterio de Santa Clara de Quito. Escrita por el P. Pr. Gral. Fr. Francisco Xavier, Antonio de Santa Maria, quien humilde la dedica á esta Santa Provincia, de N. P. S. Francisco de Quito. Como el menor de sus hijos de este Convento, y Santa Recoleccion de San Diego donde es morador. Con licencia de los Superiores. En Lima, en la Calle del Tigre; Por Francisco Sobrino y Bados. Año de MDCCLVI.*

¹²⁹ “Y por amor del santísimo y amadísimo Niño, envuelto en pobrísimos pañales y reclinado en un pesebre, y de su santísima Madre, amonesto, ruego y exhorto a mis hermanas que se vistan siempre de ropas viles”. RCI 2, 25.

¹³⁰ “Vn día que estava Juana en el Coro, [...] viò, que saliendo su Magestad del Altar mayor, se encaminaba, para donde ella vestido de una Tunica de Sayal Recoleta grosero, con una soga al cuello, que siñiendole la túnica arrastrabale, por el suelo, y una gruesa, y pesada Cruz al hombro. Ygnoraba el misterio, que en serraba esta vission, pero breve la sacò su Magestad de cuidado, inspirándola, à que se vistiese en la forma, que lo avia visto. Alentola con este aviso en diferentes ocaciones, (y entre otras, quisa, porque la ternura de Niño seña da à la austeridad, y penitencia enterneciesse el Corazon de Juana, y lo moviesse à su imitacion,) se le representò la Soverana Emperatris de los Cielos con el Niño en los brazos vestido de una Tunicuilla de Sayal grosero, diciendole à Juana: que venia su precioso hijo en habito de penitencia, para que à su exemplo no se desdennasse de tomar essa librea; porque este era su gusto, para que con esta singularidad floreciente la vara seca; que al tomar el habito, le avia entregado el Patriarcha San Francisco, dandola tres vellissimas Azucenas, en la Observancia de los tres votos de pobreza, obediencia, y castidad: señalando tambien el dia, en que avia de venir el Sayal Recoleta, que fuè de la Encarnacion”. FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro II, cap. XII, folios 140-146.

¹³¹ “Desde, que vistiò el habito de San Francisco la inspirò el Señor, que se descalzasse usando solamente de unas Sandalias. Retardò Juana este orden rezelando, que fuesse sugestion diabolica, y que enfermando

El Niño Jesús acompañó en oración a sor Juana de Jesús, postrándose ambos en tierra en forma de cruz:

“Acompañò el Soberano Niño à Juana hasta la noche, no solo con la presencia, si tambien con las acciones; porque yendo Juana al Coro à postrarse en tierra en Cruz, por una hora, como se lo avia mandado su Confessor, le estuvo tambien su Magestad en la misma forma, dandole lecciones de obediencia. Y estando admirada Juana, de ver al Señor assi postrado, le dixo: Desde el instante, que me vestì de la naturaleza humana, obedecì à mi Eterno Padre, hasta morir en una Cruz, dando exemplo à los hombres; por que es una virtud, que me agrada mucho. Prosiguiò Juana continuando las horas de Oracion, que acostumbraba, y el Divino Niño la acompañò en todas ellas, causando en su Espiritu afectos, de ternura, devoción, y gozo.

Por fin le dixo: que queria descansar reclinado en sus brazos. Resibiolo Juana en ellos con grandissima reverencia, temor, y respeto, y aplicandolo al pecho, le decia con gran ternura, y amor: Jesus mio, vida mia, vuestro dormir, es velar, en quanto Dios no eres capas de dormir. Y considerando por una parte la grandeza infinita de aquel Señor, sus perfecciones, y atributos: y por otra la dignación, con que se formaba en sus acciones, à la hedad de tierno Niño, en que se le avia mostrado, para regalarla, y favorecerla, siendo ella tan indigna, y miserable, con o la mas mala del mundo, segun se conocía: confundida llorò, movida, de un grande amor de Dios, y vehemente dolor de sus culpas”¹³².

Después de algún tiempo, el Señor mandó a sor Juana de Jesús que se descalzase del todo para oír las verdades del Santo Evangelio, pero estaba aquejada de muchos accidentes graves y le pareció que si se descalzaba éstos se le agravarían, por lo que quedaría inhábil, tanto para el servicio del monasterio, como para sus devociones y ejercicios. Pensando que esta petición podía ser sugestión del enemigo, decidió consultar a su confesor para tomar una resolución, quien le aconsejó que, deponiendo sus temores, obedeciese a la inspiración divina. Finalmente, decidió descalzarse, para predicar penitencia a los mortales, mandándole el Señor que hiciese este sacrificio el día del Patriarca San José:

por el poco abrigo, le impossibilitasse, para el servicio del Convento, y los exercicios de su distribucion. Pero el Señor, que hasta aquí permitiò esta perplexidad; la desengaño ahora, asegurandola no ser engaño del enemigo; sino beneplacito divino, y que deponiendo temores, se descalzasse, ofreciendola que su Magestad, que es salud, y vida le daría exfuerzo, para sobre llevar esta mortificacion sin peligro, de las Consequencias, que rezelaba.

Alentada con este oraculo, se puso Sandalias el dia primero de Noviembre. Pocos dias despues se le ofreciò asistir à una Platica, que se hacia à la Comunidad, y la inspirò el Señor, que la oyesse del todo, descalza, en pie. Queriala su Magestad, poner en este grado de desengaño, penitente, y mortificado, y la iba previniendo con estos en sayos, para que quando llegasse el caso, no la cogiesse de susto. Ella, ò por sugestion del demonio, ò resabios de la carne, entro en nuevos temores, y estaba renitente en executar la inspiracion Divina: quando viò al Señor, que venia de el Altar mayor en la forma de un Niño de dos años, con una Tuniquilla de Sayal, los pies descalzos, y llegandosse à Juana, la tiro de la sogá, con que estaba señida, y le dixo: quitate las Sandalias, para oyr las verdades del Santo Evangelio. Descalzosse luego, asistiendo el Señor, à toda ella, con muestras de gran complacencia; porque le avia obedecido”. FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro II, cap. XII, folios 140-146.

¹³²FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro II, cap. XII, folios 140-146.

“el dia de su transito, le dixo: me descalzè, para salir, à la tarea de mi predicacion Evangelica, y à imitacion mia, quiero, que prediques, penitencia con el exemplo. [...] Descalzosse Juana, y essa misma noche, aviendosse recogido à su Oracion acostumbrada, la viciò el Baptista, vestido de pieles, y una Cruz en la mano, mostrando con el dedo à Christo Señor nuestro, y dixole: Assi descalzo, y penitente, fui voz del Señor, predicando mortificacion, y penitencia: assi tambien vos con esse habito, y traje mortificado, has de predicar penitencia à los mortales, como su Magestad lo tiene ordenado”¹³³.

Tras la visión de san Juan Bautista, inmediatamente se le apareció el Niño Jesús, vestido con el hábito de penitencia, quien tenía hambre y sed, pidiéndole que, frente al relajamiento, se descalzase:

“Inmediatamente se le aparecio el Niño Jesus: tambien de penitencia, vestido de un Sayal grosero, ceñido cõ una sogã [...] Dexole estar el Niño en los brazos de Juana, componiendole el Tocado con cariños de amante: y dandole à entender, que tenia las manos como enlodadas, le dixo: Hija, assi como formè del barro al primer hombre, te quiero reformar, interior, y exteriormente, para que desnuda del hombre viejo, y sus aviessos, te vistas de JesuChristo. Quiero, que seas mi Precursora, manifestando à las Religiosas, en cuya compaña estas, la voluntad de mi Padre, poniendoles à los ojos, las verdades del Santo Evangelio.

El Baptista mi Precursor, para serlo, se descalzò, y en austeridad, y penitencia, previno con la predicacion mi venida: seguid vos el mismo método; porque la persuaciva del exemplo, es mas eficaz, que la de las voces”¹³⁴.

Después de esta visión, sor Juana de Jesús quedó enteramente descalza, vestida con el sayal recoleto y el tocado llano, para observar perfectamente la pobreza, obediencia y castidad, quedando, como quería el Señor, “sin aliño, ni aseos, conforme à mi voluntad, y quiero, que estas tocas, sean tohallas para en jugar mis llagas, y paño de rostro, para perfeccionar tu hermosura”¹³⁵. Pero por la relajación de vida conventual, sor Juana de Jesús padeció “de dicterios, y desprecios, con que la trataban muchas de las que frequentaban el Coro llamandola hypocrita, novelera, y poniendole otros apodos ridículos”¹³⁶.

¹³³ FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro II, cap. XIX, folios 180-186.

¹³⁴ FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro II, cap. XIX, folios 180-186.

¹³⁵ FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro II, cap. XIX, folios 180-186.

¹³⁶ FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro II, cap. XIX, folios 180-186.

Insistiendo en esta misma idea, estando sor Juana de Jesús en oración, se le apareció, en otra ocasión, el Niño Jesús descalzo, vestido de una tunique alta, enlodados los pies y portando en su mano una pequeña cesta con astillas¹³⁷.

En todas estas visiones hay una clara intencionalidad que va mucho más allá del culto al Niño Jesús, en realidad, son un instrumento para el cese de la relajación en el monasterio y que las monjas, a imitación de sor Juana de Jesús, vuelvan a la pobreza y descalcez de la Orden y que, en definitiva, imiten a Cristo.

Las monjas, en la búsqueda de la perfección, debían tomar la Cruz del Señor con el fin de vencer sus propias pasiones, negándose a sí mismas y a sus afectos particulares en todo tiempo y ocasión¹³⁸. Para recordar este seguimiento de Cristo, durante la Edad Moderna, las clausuras contaron con representaciones pictóricas en las que las monjas caminaban con la cruz a cuestas, evocando las palabras de Cristo: “Si alguno quiere venir en pos de Mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame” (Mt 16, 24 y Lc 9, 23). Esta invitación a la *Imitatio Christi* la apoyaron los frailes menores en sus doctrinas, cuyas impresiones se reflejan perfectamente en un grabado realizado en 1587 por Giovanni Crespi para la provincia seráfica de Cartagena, en el que pueden verse conjuntamente a Cristo y a san Francisco de Asís con la cruz a cuestas bajo el lema “*Sequere me*” (Sígueme). Las alegorías de la vida religiosa fueron muy comunes en los claustros femeninos europeos y americanos, en las que se mostraban procesiones simbólicas de monjas portando cruces, por el difícil camino, sembrado de espinas y piedras, que debían recorrer con la ayuda de Jesús en pos de su vocación¹³⁹. Este

¹³⁷ “Se le, apareció el Señor, en la forma de un hermoso Niño descalzo, vestido de una tunique alta, enlodados los pies, y con una Sestica de hastillas en la mano, y acercandose à Juana le dixo: Seas bienvenida amiga mia. Dixole Juana, Jesus mio que esto? Como dexas el hermoso Trono de Maria tu Madre, y vienes metiendote, por pantanos, y fenegales con los pies decalzos? Eres à caso hijo de algun Carpintero, que vienes con essa carga de astillas? Y movida à ternura y devocion, de verlo en essa forma, comenso à vendecirlo, y alavarlo, con un paralelo, que hizo, de sus Virtudes con las aves, flores, y piedras preciosas, como la avia enseñado su Magestad. Y complaciendose de oyrla, le mando que lo cogiesse en brazos. Ella con humilde encogimiento le dixo: Son muy cortos, para recebir al que no cabe en los Cielos. Puesto el Niño en sus brazos, comenzò à refregarle los ojitos, como, que tuviera algo, que le fastidiasse mucho, dandole à entender à Juana, que los pecadores de los hombres, eran los que assi lo atormentaban”. FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro II, cap. XX, folios 191 y 192.

¹³⁸ Sabemos que sor María de Jesús de Ágreda practicaba el ejercicio de la cruz, que consistía en caminar de rodillas, con las rodillas desnudas, durante hora y media con una cruz de hierro, que pesaba algo más de cincuenta kilos, al hombro. Este piadoso ejercicio estaba acompañado de una meditación y oración que dejó escrito en sus *Ejercicios Espirituales*. “Andando media hora con las rodillas desnudas por el suelo y una cruz de hierro muy pesada al hombro; media hora estaba postrada en tierra en forma de cruz y la otra media levantada en la cruz, meditaba las siete palabras. Después, recogida, meditaba media hora por los frutos de la pasión”. Véase FERNÁNDEZ GRACIA (2003): 180-182.

¹³⁹ Entre ellas destacamos las pertenecientes a los siguientes museos belgas: Musée d’Histoire et de Folklore d’Ath, el Hôpital Notre-Dame à la Rose de Lessines y el Museum Saint-Janshospitaal de Damme.

seguimiento se podía hacer en comunidad o de forma individual, como muestra el lienzo *Jesús con la Cruz y una monja que le imita*¹⁴⁰ (S. XVII) del Real Convento de Santa Clara de Gandía (España) o el cuadro de *Santa Teresa ayudada por Cristo a llevar la cruz*¹⁴¹ (S. XVII) del Convento de Nuestra Señora de Portacoeli de Valladolid (España). En relación con las visiones de sor Juana de Jesús, en las clausuras femeninas, el seguimiento de Cristo también se identificó con el del Jesús niño con la cruz¹⁴². Así se puede ver en la pintura del *Niño Jesús y Dominicanas con la cruz a cuestras*¹⁴³ (S. XVII) del extinto Monasterio de Santa Catalina de Valladolid (España), en la que las monjas, portando cruces sobre sus hombros, siguen al Niño Jesús que también porta su cruz y en cuyo vestido figuran los instrumentos de la Pasión, mientras que los ángeles, en presencia de Dios Padre y el Espíritu Santo, les preparan coronas de flores [fig. 25].



Fig. 25: Anónimo. *Jesús y dominicas con la cruz a cuestras*. Primera mitad del S. XVII. Óleo sobre lienzo, 98 x 82 cm. Valladolid, Monasterio de Santa Catalina. Extinto. Fig. 26: Anónimo. *La Vocación de la religiosa*. S. XVII. Óleo sobre lienzo. Palma, Convento de la Magdalena.

En el lienzo de *La Vocación de la religiosa*¹⁴⁴ del Convento de la Magdalena de Palma (Mallorca), un ángel señala el Niño Jesús, que camina entre nubes portando la cruz sobre uno de sus hombros, a una monja agustina, que se encuentra orando en

¹⁴⁰ PELLICER I ROCHER (2003): 108 y 109.

¹⁴¹ MARTÍN GONZÁLEZ y PLAZA (1987): 178, lám. 635 y URREA (1982): sin paginar.

¹⁴² PEÑA MARTÍN (2001E): en prensa.

¹⁴³ MARTÍN GONZÁLEZ y PLAZA (1987): 54, lám. 159.

¹⁴⁴ LLOMPART MORAGUES (1980): 363-374.

medio de la campiña. En la parte inferior aparece la muerte enseñándole la alegoría del mundo, con un reloj de arena y un cuervo graznando. La monja, enfrentada a su profesión de religiosa, cuya hoja porta la muerte, debe decidir o procrastinar el cumplimiento de sus deberes, dejándolos para más tarde, o bien, ya desde ahora, imitar a Cristo [fig. 26]. En el lienzo que representa a sor Francisca Josefa de la Concepción de Castillo Guevara (Ca. 1813), del Banco de la República de Colombia, podemos ver como es el Niño Jesús Nazareno el que se aparece a esta monja [fig. 27 y 28].



Fig. 27 y 28: Pedro José Figueroa, escuela de. *Francisca Josefa de la Concepción de Castillo Guevara*. Ca. 1813. Óleo sobre lienzo, 135,2 x 106 cm. Colombia, Colección Banco de la República. Reg. AP2144.

Siguiendo el relato de las visiones de sor Juana de Jesús, la vida de esta Venerable Virgen cuenta en su frontispicio con un grabado¹⁴⁵ en el que, en un interior conventual, ésta aparece sosteniendo en sus brazos al Niño Jesús, que extiende su brazo izquierdo hacia arriba, donde, en un rompimiento de gloria, está la Virgen María, que extiende su brazo derecho hacia su hijo¹⁴⁶ [fig. 29]. Esta iconografía es compleja, puesto que sor Juana de Jesús aparece sobre el globo terráqueo, el demonio y otra figura humana [fig. 30].

¹⁴⁵ LA V. VIRGEN JUANA DE JESVS / Hija de la Noble Ciudad de Quito, y Religiofa en la tercera Orden de pe- / nitencia de N. S. P. S. Francifco. Fallecio con fingular fama de Santidad el Año del Señor de / 1703, de edad de 41 años 3, meses. MSCQ. Archivo.

¹⁴⁶ Justo Estebaranz señala que esta representación no corresponde a un retrato de sor Juana de Jesús sino a una efigie idealizada, puesto que “habían pasado más de cincuenta años desde el fallecimiento de la monja, y su rostro es una idealización simplificada” [JUSTO ESTEBARANZ (2013D): 31-50].



Fig. 30: *La Venerable Virgen Juana de Jesús*. En Fray Francisco Javier Antonio de Santa María. *Vida Prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesus de la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Seraphico Padre San Francisco. Que floreció en el Monasterio de Santa Clara de Quito*. Lima: Francisco Sobrino y Bados, 1756. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo. Fig. 31: *Vida prodigiosa de la venerable virgen Juana de Jesús escrita por fray Francisco Xavier Antonio de Santa María*. Manuscrito original. Anterior a 1756. Quito, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura.



Fig. 32: Quito, Monasterio de Santa Clara. Iglesia.



Fig. 29: *La Venerable Virgen Juana de Jesús*. En Fray Francisco Javier Antonio de Santa María. *Vida Prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesus de la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Seraphico Padre San Francisco. Que floreció en el Monasterio de Santa Clara de Quito*. Lima: Francisco Sobrino y Bado, 1756. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

El manuscrito original de la *Vida prodigiosa de la venerable virgen Juana de Jesús* escrito por fray Francisco Javier Antonio de Santa María, conservado en el

Archivo Histórico del Ministerio de Cultura de Quito (Ecuador), cuenta con un dibujo [fig. 31] que sirvió de base para el grabado de la edición limeña, aunque con grandes variantes. En el grabado se añade el rompimiento de gloria con la Virgen María, así como un sencillo oratorio y se modifica la ubicación de la escena, mientras que en la ilustración parece ubicarse en el segundo plano el templo del propio monasterio [fig. 32], en el grabado, a través de un ventana abierta en la celda de sor Juana de Jesús, se representa una vista de la ciudad, en la que, de forma idealizada, podría estar también representado el monasterio.

Por lo que respecta a las imágenes del Niño Jesús que pertenecieron a sor Juana de Jesús, sabemos, según se contiene en el relato su prodigiosa vida, que contaba con un “Niño Jesus de bulto”¹⁴⁷.

III.II.2. Orden de Predicadores

Durante el transcurso del II Concilio de Lyon, Gregorio X dictó una bula de desagravio para desterrar las blasfemias, votos y juramentos falsos proferidos al Nombre de Jesús. El dominico Juan Varcellil recabó del Pontífice la autorización y confianza precisas para que la Orden de Predicadores canalizase dicho culto. Con el paso del tiempo, los dominicos aspiraron a ratificar de Pío IV, Pío V y Gregorio XIII la tenencia exclusiva de las cofradías erigidas bajo tal advocación, agregándolas por decreto a sus iglesias e imponiéndoles la obligación de residir en sus conventos¹⁴⁸. En relación al culto a Jesús Infante, sobresalió en la orden la figura de santa Catalina de Siena (1347-1380), quien celebró, durante una milagrosa aparición, su matrimonio místico con el Niño Jesús¹⁴⁹.

III.II.2.A. Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador)

La Venerable Madre sor Catalina de Jesús María Herrera (1717-1795) del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador), tuvo numerosas visiones del Niño Jesús, como se contiene en su autobiografía, conocida como *Secretos entre el alma y Dios*.

¹⁴⁷ “Cierta ya de su cercana muerte, y conociendo, que el ultimo combate, es donde conjurado todo el Infierno hecha el resto de sus machinas, y ardidess, para esperar mas desembarazada, tan fuerte contienda, y que no tuviesen sus enemigos de que hacirse, para derrivarla; se desposseyò, quanto antes, de sus pobres alhajillas, que todas se reducían à una Imgaen de Christo, en un lienso pequeño, un Niño Jesus de bulto, un salterio de Jerusalem, que diò à Francisca Clara de San Antonio, y una almuadilla de labrar puntas, que diò à una Novicia con un poco de hilo. Despues fuè à la Sacristia, y entregando las alhajas, que estaban à su cuydado se despidió de sus compañeras, pidiendoles perdon de los defectos, que havia cometido en el ministerio, y del mal exemplo con que las havia escandalizado”. FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA (1756): libro IV, cap. XI, folio 380.

¹⁴⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ (2000): 119-153.

¹⁴⁹ GARCÍA SANZ (2010): 33.

En relación al corazón como espacio habitable, esta Venerable Madre, estando en oración, formó en su corazón una capillita en cuyo sagrario vio al Niño Jesús:

“Díjome un día el Padre Rea, con aquel su corazón encendido en tu divino Amor; que cuando me pusiese en Oración formase en mi corazón una Capillita, y que pusiese allí los altares que más devoción tuviese, y allí orase.

Yo que siempre he sido mala compositora de lugares para la Oración, me puse un Jueves en la Escuela de Cristo a querer formar mi Capillita, con gran trabajo, porque todo se me volvía una maraña. Trabajaba y más trabajaba, y formaba unas tosquedades que me quitaban la devoción.

En este afán estaba, cuando repentinamente me formastes Vos, Señor, un Sagrario, y en él Vos en forma de un agraciado y hermoso Niño.

Pero apenas os pude ver, porque luego con tus manitas tiraste un velo y os cubristes, dejando solos los piecitos de fuera. Acudí desahilada a besártelos, y sin darme lugar los retirastes”¹⁵⁰.

En otra de sus visiones, sor Catalina de Jesús María cae en el vicio espiritual de la envidia, cuando su Confesor quiere arrebatarle al Niño Jesús de sus brazos:

“Otra vez ví que teniéndote yo en mis brazos, Niño hermoso, venía mi Confesor a quitártemele, para darle a otra hija suya.

Sentíalo, aunque deseaba gozase élla del mismo bien que yo gozaba, pero sin quitármelo a mí.

Hacía por donde quitárteme mi Confesor. Pero Vos, Señor, te abrazabas de mi cuello y me decías: Defiéndeme, que me lleva!

Yo me abrazaba de Vos y decía al Confesor: Padre, déselo a la otra, sin quitármelo.

Y me parecía que me quitaba, quitándome al Niño, el corazón y la vida. Y por último, tanto se resistió el Niño, que se quedó conmigo.

Díjeselo, como me había pasado, a mi Confesor, porque no entendí más de como lo digo.

El calló, sin declararme nada, que bien lo entendió según su intención, que me la descubrió después de pasado tiempo, porque ésta su hija de Confesión después de algún tiempo lo dejó, y le dió hartos trabajos, en que padeció el pobre Padre muy bien.

Y entonces me descubrió lo que significaba la visión que yo había tenido. Que me dijo que a él le pareció que aquella aprovechaba mejor que yo, y que andaba él pensando no poner cuidado en mi Dirección, y pasar todo ese cuidado a sola la otra. Y que cuando yo tuve aquella visión, no le dio mucho asenso, hasta que había experimentado el arrojo de la otra, que Dios lo había permitido en castigo de haber puesto poco cuidado en adelantar mi alma.

Y permitiste, Señor y Dios mío, que por la envidia espiritual empezase de ésta su ruina. Pues siendo la intención del Confesor el atender más al bien de su alma, dio en que cuidaba más de la mía que de la suya, siendo esto oculto, al revés, como el pobre Padre me lo dijo. [...] ¿Qué tengo yo, mi Dios, con que cuiden más de otras almas, como cuides de la mía?”¹⁵¹.

¹⁵⁰ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): segunda parte, cap. LXIX, folios 178-180.

¹⁵¹ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): segunda parte, cap. LXIX, folios 178-180.

Fueron habituales las visiones en las que el Niño Jesús se presentaba sobre las faldas de sor Catalina de Jesús María, como cuando se le presentó jugando con sus sandalias¹⁵². Esta visión podría ponerse en relación con la descalcez y la pobreza que debía regir la vida monacal.

En una suspensión de sentidos, sor Catalina de Jesús María se hallaba sentada ante un altar matizado de flores blancas, coloradas, azules y muchas hojas verdes, teniendo en sus faldas al Niño Jesús, a la que llamó Mama:

“Luego me hallé allí, reparé en mis faldas y brazos que tenía a Vos, Señor, Dueño de todos los amores puros, tierno Niño, hermoso y agradable!
 Quedéme contemplando tu hermosura y la grandeza de un Dios sujeta a tierno Niño, sin poderte hablar palabra, embebida toda el alma y corazón en Tí.
 Y con caricia de Niño, como de hijo a madre, volviste vuestro hermoso rostro con tiernísima alegría a mí, y me dijiste: ¡Mama!
 Al decirme esta amorosa palabra, puse la consideración en vuestros ojos. Y, aunque en Vos, Señor, más hermosos y agraciados, ví que se parecían sin otra diferencia a unos que yo conozco.
 Y admirada, no sabía entender por qué era aquello, cuando de Vos se dice que eran vuestros ojos garzos. Y luego respondistes a mi pensamiento y duda, diciendo: Gusto de parecerme a quien amo y a quien es mi semejante (*Mater mea et fratres mei sunt quicumque fecerint voluntatem Patris mei qui in coelis est*).
 ¡Oh Señor! Yo no sé decir cómo estuve! Tú lo sabes, y mi Confesor que esto lea me entenderá. Porque estas cosas no tienen explicación ni ponderación bastante para lo que el alma siente en estos tan grandes favores que recibe.
 Quién, Señor, se los diera a todos los vivientes del mundo! Que a fe que de carrera lo dejarían todo y se retirarían a pensar en solo amarte, y se quedaría sin ser mundo.
 ¡Válgame Dios! Considero muchas veces, en esto de haberme tu Majestad dicho Mama, que te hiciste, Señor, la pegadura como Niño.
 Aunque tan sabio, te engañó el amor que tenéis a la humana naturaleza. O como los demás niños que dejan los brazos de sus propias madres y se botan a los de unas viejas feas y asquerosas, diciéndoles Mama, sin serlo por naturaleza, ni más ni menos os dejastes, mi Dios, engañar como Niño”¹⁵³.

En esta visión sor Catalina de Jesús María hay un vínculo afectivo entre el Niño Jesús y ella, “como de hijo a madre”. Sin embargo, en esta misma cita se pone de

¹⁵² “Otra vez, habiendo yo dado unas medias a una pobre, por tu amor; a la noche, privada de mis sentidos, me aparecistes como Niño hermoso, sentadito en mis faldas, jugando con vuestro calzado. Os descalzabas un piesecito, y me tirabas la sandalita. Cogíala yo y os la ponía. Y mientras os calzaba el un pie, os descalzabas el otro.

Acudía a calzaros éste, y hacías lo mismo con el ya calzado. Y os dije: No seas travieso, Niño!
 Y os reísteis, dándome a entender que jugabas con esa gracia, porque eran las medias que yo le había dado en la pobre.

Por tan corta dádiva, mi Dios, tanto gracioso juego con esta pobre alma, es quererte coger, mi Dios, de menudencias para hacer gracias y jugar con tus criaturas”. SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): segunda parte, cap. LXIX, folios 178-180.

¹⁵³ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): segunda parte, cap. LXX, folios 181-183.

manifiesto la facilidad con la que se pasa de pensar en Jesús como niño a Majestad divina, es decir, el discurso no se queda sólo en la maternidad.

Estando un día y una noche entera en grandes batallas con ciertas tentaciones molestas y enojosas a su genio, y muy afligida, porque eran contra cierta cosa sagrada, y como a su noticia no había llegado que tales tentaciones se padeciesen, discurrió que era la única en el mundo a quien eso sucedía. Amaneció en una tribulación como del infierno, porque le parecía que había perdido la gracia del Señor. En este padecer, conoció que venía el Señor y que con su luz le iba desapareciendo toda la tribulación. A su lado derecho vio que se paraba un niño de dos años, con un rostro hermoso y agradable, que no se podía ponderar:

“Y aunque conocía seguridad de que eras Vos, Dios amable; con todo temí, porque me hallaba muy inmunda, de que el enemigo me quisiese ilusionar. Y de que te sentí a mi lado, sin hacer caso de Vos me pasé con la consideración al Santísimo Sacramento, considerando que allí estaba libre de engaño. Y con afecto del alma le dije al Santísimo Sacramento:

Te creo entre cortinas
tapado con un velo,
donde amante te ostentas
mi dulce tierno Dueño.

Y luego me respondió al alma el Niño que a mi lado estaba paradito, con mil gracias, esperando que acabase; que todo fue breve:

Estoy entre cortinas
disfrazado Cordero,
sólo porque me coman
los hombres sin veneno.

Y desapareció, dejándome inflamada toda el alma y deseosa de seguirlo, si plumas y ligereza hubiera tenido”¹⁵⁴.

En otra de sus visiones, fuera de sus sentidos, vio como la sagrada hostia, en manos del sacerdote, se transformaba en el Niño Jesús, que en manos de sor Catalina de Jesús María se convirtió en un corderillo, el Cordero de Dios:

“Otra vez, estando fuera de mis sentidos, después de mirar varios padeceres, en enigmas, que me esperaban, parecióme que llegaba a un Altar donde estaba celebrando el santo Sacrificio de la Misa.

Ví que alzaban la sagrada Hostia y me puse a adorarla, cuando ví que en las manos del Sacerdote se volvía un Niño, y estaba algo maltratado. Y comenzó a hacer esfuerzo por venirse a mis brazos.

Inflamóseme tanto el corazón, que yo le comencé a hacer señas que se viniese breve. El Sacerdote lo sujetaba, y él se esforzaba a zafarse de sus manos, mirándome sin perderme de vista, como deseando que yo le ayudase a zafarse.

¹⁵⁴ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): parte tercera, cap. IV, folios 190-192.

Alargué mis brazos a cogerlo, y entonces se zafó. Y el Sacerdote se quedó con las manos vacías, como asustado, que me parece acudió a la consagración del vino, porque no tuvo otro remedio.

Apenas llegó a mis manos el Niño, cuando se me volvió un Corderillo de lo más bello, que sólo en la Gloria se puede mirar así.

Tenía las uñitas negras y muy lustrosas, y vestidito todo el cuerpecito de una lanita ondeada, y tan suave y morosa lana y cuerpo, como que realmente es de carne. Pero más agradable, como que es carne de Dios Hombre. Y todo él, con lana y cuerpo, de color de un oro fino que estuviera mezclado con rica plata, y muy luciente. La boquita muy colorada y la lengua.

Al punto que llegó a mis manos y se transformó de esta suerte, sacó su lengüita y me lamió toda la mano y medio brazo derecho. Y subiendo más arriba, me lamió el pecho en la mitad o en medio, y se me entró adentro, con singular sutileza”¹⁵⁵.

En relación con esta visión habría que poner la de la visionaria dominica santa Ángela de Foligno (1248-1309), quien percibió en la Sagrada Forma la imagen de un Niño Jesús sentado en un trono, mostrando en su mano el orbe como símbolo de poder¹⁵⁶. Esta visión, a su vez, hay que vincularla con el dogma de la transubstanciación, proclamado en 1215 en el IV Concilio de Letrán, por el que se afirmó que Cristo, en substancia, está presente en el altar en el momento de la consagración del pan y el vino. A partir de este momento, con el fin de acercar y sensibilizar a los fieles este dogma, fueron muy habituales los milagros eucarísticos en los que el Niño Jesús se aparecía en la sagrada forma, como el que tuvo lugar en 1238 en la Sainte-Chapelle de París (Francia)¹⁵⁷. A partir de la segunda mitad del siglo XIV, dejaron de ser tan frecuentes los milagros eucarísticos en los que se mostraba al Niño Jesús, aunque hay testimonios de estas visiones hasta la primera mitad del siglo XIX¹⁵⁸. Los sermones y libros de misa medievales, demandaban, a los fieles, ver en el Sacramento de la Eucaristía al Niño Jesús, el pan de la vida, lo que hizo que, para los hombres y mujeres de la Edad Media, el Niño Jesús fuera la hostia de la misa, la víctima sacrificada que trae la Redención¹⁵⁹.

¹⁵⁵ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): parte tercera, cap. IV, folios 190-192.

¹⁵⁶ “Otra vez dijo que en la Hostia vio a Cristo con las semblanzas de un joven que, sin embargo, parecía grande y majestuoso, como un rey: «Parecía que sentado en el trono tuviese algo en la mano como señal de mando, pero no sé decir qué era. Lo percibí con los ojos del cuerpo, y también lo que he dicho sobre la Hostia lo vi con los ojos del cuerpo. Entonces, cuando los demás se pusieron de rodillas yo no lo hice y no sé bien si corrí hasta el altar o si me pude mover, a causa del placer de la contemplación, y sentí gran disgusto cuando el sacerdote depuso demasiado rápidamente la Hostia en el altar. Cristo era muy hermoso y resplandeciente y parecía un niño de doce años. Aquella visión me dio una alegría tan grande que creo no la voy a perder nunca, y fue tan verdadera que no dudo de ninguna manera ni por ningún motivo»”. DOLZ (2010B): 84 y 85 y GARCÍA (2010): 34.

¹⁵⁷ LA ROCCA (2007): 107-113.

¹⁵⁸ Véase LA ROCCA (2007): 108.

¹⁵⁹ LA ROCCA (2007): 109 y 110.

En otra ocasión, estando sor Catalina de Jesús María en oración, vio al Niño Jesús sentado en un rosal:

“ví un Rosal, y en un árbol de rosas en las ramitas, sin reparar en las espinas, sentadito Vos, Señor, en forma de Niño, que con una cadena bien áspera y llena de garfios te jugabas, sonriéndote, y me la tirabas a mí.
Yo la cogía y te la volvía a tirar, diciéndote: No tengas juegos pesados, ni te juegues, Señor, de esta suerte.
Apenas te la tiraba, me la volvías a tirar. Y por último me la tiraste, y te desapareciste, porque no te la volviera yo a tirar, dándome a entender que ya me enviarías en breve trabajos”¹⁶⁰.

En el lenguaje simbólico, la rosa, reina de las flores, representa a María, de cuyo seno surge otra rosa que no se marchita, Jesús, según el himno bizantino *Akathistos*. La Virgen María es la *Rosa Mística*. Aunque en el relato de la visión de sor Catalina Jesús María no se especifica el color del rosal, podría relacionarse con la “rosa bermeja de la sangre de la Pasión, encendida por el fuego de la Caridad, aljoforada con las lágrimas del Niño cándido y rubicundo”, que va matizando gradualmente su blancura inicial para ir tiñéndose de púrpura a partir de la circuncisión¹⁶¹. En cuanto a sus espinas, se dice que la rosa, antes de crecer con las demás flores en la Tierra, había crecido en el Cielo sin espinas, dado que no temía mal alguno. Tras la caída del hombre, le crecieron las espinas para recordar a los hombres, con su belleza y fragancia, el esplendor del Paraíso y con sus espinas, el pecado mortal¹⁶².

La visión de sor Catalina de Jesús María pudo estar sugestionada por un grabado de Rafael Sadeler I (1561-1632) que muestra al Niño Jesús dentro de una rosa¹⁶³ [fig. 33]. Esta estampa tuvo cierto predicamento, puesto que sirvió, como hemos podido descubrir, de base para la realización de algunas miniaturas devocionales, como la conservada en la colección Lambra de Madrid (España)¹⁶⁴ [fig. 34].

¹⁶⁰ SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): tercera parte, cap. XII, folios 202-204.

¹⁶¹ San Buenaventura. *Vitis Mystica*, 18, 1. Recogido en SÁNCHEZ LÓPEZ (2000): 119-153.

¹⁶² AÑÓN FELIÚ (1996): 11-35.

¹⁶³ DE RAMAIX Y WEST (2012): 90 y 91.

¹⁶⁴ ARBETETA MIRA (2012): 92.



Fig. 33: Rafael Sadeler I (1561-1632). *Niño Jesús*. Grabado, 85 x 51 cm. Fig. 34: Escuela manierista española. *Jesús surgiendo del seno de María, figurada como rosa*. 1590-1610. Óleo sobre cobre. Madrid, Colección Lambra.



Fig. 35: Anónimo. *Niño Dios de sor Catalina de Jesús María*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Catalina de Siena.

En la clausura del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador) se guardan con veneración varias imágenes mencionadas en la vida Sor Catalina de Jesús María¹⁶⁵, como su *Niño Dios*, destinado a la meditación en la intimidad de la celda conventual, como vehículo para la experiencia religiosa [fig. 35]. Esta imagen responde a una visión pasionaria en la que Jesús niño se abraza a la cruz quedándose dormido. Para esta talla, realizada por los escultores de la Real Audiencia de Quito, se tomó como modelo un peltre sevillano, lo que al abordar el estudio de las imágenes del Niño Jesús nos permitirá ejemplificar las relaciones artísticas entre España y la América Virreinal a lo largo del barroco.

III.II.3. Orden del Carmelo Descalzo

La infancia de Cristo fue uno de los temas predilectos e identificativos del barroco español, adquiriendo en el Carmelo Descalzo un notable protagonismo, convirtiéndose en el principal propagador de la devoción al Niño Jesús. El culto a la infancia de Jesús se enmarca dentro de la centralidad de la Humanidad de Cristo, fue trascendental en la iconografía y en la espiritualidad de la Contrarreforma gracias, sobre todo, a las cimas de la mística universal, santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz¹⁶⁶. A ello contribuyó la visión del Niño Jesús que tuvo santa Teresa de Jesús (1515-1582) en la escalera del Monasterio de la Encarnación de Ávila (España), donde se intercambiaron las frases: “Yo me llamo Teresa de Jesús. Pues yo me llamo Jesús de Teresa”. A pesar de ser la visión más difundida en todo el Carmelo, santa Teresa de Jesús tuvo otras visiones del Niño Jesús, como la que aconteció el veintiuno de febrero de 1580, durante su decimotercera fundación, el Convento de Santa Ana de Villanueva de la Jara (España). Los Padres Carmelitas del cercano Monasterio de Nuestra Señora del Socorro, donde paró de camino a Villanueva de la Jara, le hicieron “mucha caridad. Diéronnos de lo que tenían en la iglesia para la que íbamos a fundar, que –como esta santa era querida de tantas personas principales estaba bien proveída de ornamentos”¹⁶⁷. Aunque en el *Libro de las Fundaciones* sólo se refiere que los Padres Carmelitas les dieron ornamentos, cabe suponer que también les regalasen objetos para el culto, así como una talla del Niño Jesús, que sería *El Fundador* del Convento de Santa Ana, tal y como consta en el

¹⁶⁵ Véase SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA (1758-1760, ed. 1954): láminas sin paginar; VARGAS (1972): 218 y VARGAS (2005): 212.

¹⁶⁶ DOLZ (2010A): 105-128; DOLZ (2010B): 123-139; DOBADO FERNÁNDEZ (2010A): 16-18 y GUTIÉRREZ RUEDA (1964): 79-110.

¹⁶⁷ *Las Fundaciones*. Cap. 28, 35.

testimonio de sor Ana de San Agustín (1555-1624)¹⁶⁸, contenido en el proceso de beatificación de la Madre Teresa de Jesús¹⁶⁹. Con motivo de la fundación de este convento, se organizó una procesión eucarística¹⁷⁰, en la que Dolz señala que también participó una imagen del Niño Jesús, aunque este hecho no consta en el relato de santa Teresa de Jesús, que durante la procesión, según relata sor Ana de San Agustín, cobró vida y corría de la Madre a la custodia y de la custodia a la Madre¹⁷¹. La hermana della Croce, en su obra acerca del Niño Jesús en la espiritualidad del Carmelo, también recoge como sor Ana de San Agustín vio como de repente la talla cobraba vida¹⁷². Sin embargo, lo que sor Ana de San Agustín refirió en su testimonio del proceso de beatificación, es que vio al Niño Jesús, “muy parecido al que nos había regalado el convento de Santa María del Socorro”¹⁷³, de lo que se extrae que, frente a lo antedicho, esta imagen no cobró vida, sino que lo que realmente sucedió, es que se apareció el Niño Jesús con un aspecto muy similar al de la talla. Este es otro ejemplo en el que un

¹⁶⁸ Acerca de sor Ana de San Agustín véase CROCE y TRUZZI (1998): 148-157.

¹⁶⁹ “Y en el momento en que salió el palio para acompañar a su Divina Majestad, vi nuevamente al Niño Jesús, muy parecido al que nos había regalado el convento de Santa María del Socorro”. Recogido por DOLZ (2010A): 105-128.

¹⁷⁰ “Llegamos el domingo primero de la cuaresma, que era víspera de la Catedral de San Pedro, día de san Barbaciani, año de 1580, a Villanueva de la Jara. Este mismo día se puso el Santísimo Sacramento en la iglesia de la gloriosa santa Ana a la hora de misa mayor. Saliéronnos a recibir todo el ayuntamiento y otros algunos con el doctor Ervias, y fuímonos a apear a la iglesia del pueblo, que estaba bien lejos de la de santa Ana. Era tanta el alegría de todo el pueblo, que me hizo harta consolación ver con el contento que recibían a la Orden de la sacratísima Virgen Señora nuestra. Desde lejos oíamos el repicar de las campanas. Entradas en la iglesia, comenzaron el Te Deum, un verso la capilla de canto de órgano y otro el órgano. Acabado, tenían puesto el Santísimo Sacramento en unas andas y a nuestra Señora en otras, con cruces y pendones. Iva la procesión con harta autoridad. Nosotras con nuestras capas blancas y velos delante del rostro, íbamos en mitad cabe el Santísimo Sacramento, y junto a nosotras nuestros frailes descalzos -que fueron hartos del monasterio-, y los franciscos -que hay monesterio en el lugar, de san Francisco-. ivan allí, y un fraile dominico que se halló en el lugar, que aunque era solo, me dio contento ver allí aquel hábito. Como era lejos, había muchos altares. Deteníanse algunas veces; diciendo letras de nuestra Orden, que nos hacía harta devoción, y ver que todos ivan alabando a el gran Dios que llevábamos presente, y que por El se hacía tanto caso de siete pobrecillas descalzas que íbamos allí. Con todo esto que yo considerava, me hacía harta confusión, acordándome iva yo entre ellas, y cómo, si se hubiera de hacer como yo merecía, fuera volverse todos contra mí”. SANTA TERESA DE JESÚS. *Las Fundaciones*. Cap. 28, 37.

¹⁷¹ DOLZ (2010A): 105-128.

¹⁷² “I frati avevano portato a Teresa una graziosa statua di Gesù Bambino. Accadde allora che, durante la processione, Anna di S. Agostino vide quella statua animarsi improvvisamente”. CROCE y TRUZZI (1998): 104.

¹⁷³ “Tuvo lugar otra solemne procesión con el Santísimo Sacramento. Y en el momento en que salió el palio para acompañar a su Divina Majestad, vi nuevamente al Niño Jesús, muy parecido al que nos había regalado el convento de Santa María del Socorro. Iba también él en procesión y yo no lo perdía de vista ni un solo instante. Vi cómo desde el Santísimo Sacramento iba al encuentro de nuestra santa Madre con el rostro contento y sonriente. Parecía sobremanera contento de la fundación de aquel monasterio. Le vi darnos la bendición con su santa mano. Y así continuó durante toda la procesión, hasta el momento en que cruzamos el umbral de la nueva casa. Entonces desapareció”. Recogido por DOLZ (2010A): 105-128.

objeto inspira o reaparece en el contexto de una visión y, por lo tanto, de la relación entre arte y experiencia religiosa.

Santa Teresa de Jesús, que profesó gran devoción a la humanidad de Cristo, hizo amplio uso, con extraordinario equilibrio entre lo devoto y lo teológico, de las imágenes sagradas como símbolo, recuerdo, evocación de la figura celeste y no objeto de poderes taumatúrgicos¹⁷⁴. La santa, que sentía necesario el auxilio de las imágenes¹⁷⁵, hizo colocar en sus monasterios un buen número de imágenes devotas con el objeto de volver visible y casi presente la humanidad de Cristo¹⁷⁶, exhortando a sus hijas espirituales a que procurasen “traer una imagen u retrato de este Señor que sea a vuestro gusto; no para traerle en el seno y nunca le mirar, sino para hablar muchas veces con El, que El os dará qué le decir. Como habláis con otras personas, ¿por qué os han más de faltar palabras para hablar con Dios?”¹⁷⁷. Entre esas imágenes se encontraban, especialmente, las del Niño Jesús, un elemento más de la devoción teresiana a la humanidad de Cristo, quien se sentía en continuidad espiritual con los santos que habían mostrado su amor a la humanidad de Cristo a través de algún signo visible¹⁷⁸. Prueba de ello es lo que aconteció en una de las fiestas del Corpus Christi, entre 1564 y 1566,

¹⁷⁴ CROCE y TRUZZI (1998): 27-33; DOLZ (2010A): 105-128 y FERNÁNDEZ GRACIA (2004): 16-20 y PRADOS GARCÍA (1997): 81-92.

¹⁷⁵ “Acuérdome que cuando murió mi madre quedé yo de edad de doce años, poco menos. Como yo comencé a entender lo que había perdido, afligida fuime a una imagen de Nuestra Señora y supliquéla fuese mi madre, con muchas lágrimas. Paréceme que, aunque se hizo con simpleza, que me ha valido; porque conocidamente he hallado a esta Virgen soberana en cuanto me he encomendado a Ella y, en fin, me ha tornado así”. SANTA TERESA DE JESÚS. *Libro de la Vida*. Cap. 1,7.

“Acaecióme que, entrando un día en el oratorio, vi una imagen que habían traído allí a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota, que en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representava bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrojéme cabe El con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle”. SANTA TERESA DE JESÚS. *Libro de la Vida*. Cap. 9, 1. Esta imagen, se trataría, con gran probabilidad, de un pequeño *Ecce Homo* conservado aún hoy en el Monasterio de la Encarnación de Ávila (España).

¹⁷⁶ “Puede en este estado hacer muchos actos para determinarse a hacer mucho por dios y despertar el amor; otros para ayudar a crecer las virtudes, conforme a lo que dice un libro llamado «Arte de servir a Dios», que es muy bueno y apropiado para los que están en este estado, porque obra el entendimiento. Puede representarse delante de Cristo y acostumbrarse a enamorarse mucho de su sagrada Humanidad y traerle siempre consigo y hablar con El, pedirle para sus necesidades y quejarse de sus trabajos, alegrarse con El, en sus contentos y no olvidarle por ellos, sin procurar oraciones compuestas, sino palabras conforme a sus deseos y necesidad. Es excelente manera de aprovechar y muy en breve; y quien travajare a traer consigo esta preciosa compañía y se aprovechar mucho de ella y de veras cobrar amor a este Señor a quien tanto debemos, yo le doy por aprovechado”. SANTA TERESA DE JESÚS. *Libro de la Vida*. Cap. 12, 2.

¹⁷⁷ SANTA TERESA DE JESÚS. *Camino de perfección*. Cap. 26, 9.

¹⁷⁸ “Yo he mirado con cuidado, después que esto he entendido de algunos santos, grandes contemplativos, y no ivan por otro camino: san Francisco da muestra de ello en las llagas; sant Antonio de Padua, el Niño; san Bernardo se deleitava en la Humanidad; santa Catalina de Sena, otros muchos, que vuestra merced sabrá mejor que yo”. SANTA TERESA DE JESÚS. *Libro de la Vida*. Cap. 22, 7.

según el testimonio de la prima de la santa, doña María Bautista de Ocampo, en el proceso de beatificación, cuando “en el monasterio no había nada de comer fuera de un pedazo de pan. No recuerdo que hubiera nada más. La Madre Teresa sintió una tal alegría que, hecha la acción de gracias, nos condujo en procesión hasta una estatua del Niño Jesús a la que teníamos mucha devoción, cantando sus alabanzas e improvisando estrofas sobre la gracia de aquella extrema pobreza”¹⁷⁹.

Francisco de Ribera, primer biógrafo de santa Teresa de Jesús, recoge que cuando ésta viajaba, en carros cubiertos cual monasterios ambulantes, llevaba en sus brazos una imagen del Niño Jesús, al que mecía y cantaba como a un verdadero niño. Era tal la centralidad de esta devoción, que la santa solía decir que para fundar un monasterio sólo bastaba una imagen del Niño Jesús y una casa modesta, como refería sor Ana de la Encarnación en su testimonio para el proceso de beatificación de la Madre¹⁸⁰. Santa Teresa de Jesús indicaba que no podía faltar en un convento, desde el primer día, agua bendita, un reloj de arena y una campanilla, así como una imagen del Niño Jesús y otra de san José. El testimonio de esta pasión por la humanidad del Salvador, son las imágenes de Jesús niño que santa Teresa de Jesús dejó en sus fundaciones y que también le acompañaron por los caminos españoles, conservándose aún las que dejó en todos sus conventos¹⁸¹.

Como *El Mayorazgo* o *Primogénito*¹⁸² del Monasterio de San José de Ávila (primera fundación, 1562); *El Esposito*¹⁸³ del Monasterio de San José de Medina del Campo (segunda fundación, 1567); *El Peregrinito*¹⁸⁴ del Convento de la Concepción del Carmen de Valladolid (cuarta fundación, 1568) [fig. 36]; *El Lloroncito*¹⁸⁵ del Convento de San José Toledo (quinta fundación, 1569), que lloró amargamente en la última despedida de la santa; *El Tornerito*¹⁸⁶ del Monasterio de San José del Carmen de Segovia (novena fundación, 1574), que, desde el torno, cuidaba todas las noches a las hermanas venidas de Pastrana, ante la posible intromisión de la Princesa de Éboli; *El*

¹⁷⁹ Recogido por CROCE y TRUZZI (1998): 106 y 107 y DOLZ (2010A): 105-128.

¹⁸⁰ CROCE y TRUZZI (1998): 102.

¹⁸¹ AROCA LARA (1988), pp. 43-66; CROCE y TRUZZI (1998): 107; DOLZ (2010A): 105-128; HENARES PAQUE (2008): sin paginar y VEGA GIMÉNEZ (1984): 45.

¹⁸² CROCE y TRUZZI (1998): 112 y 113; MORENO SANCHO (2007): 245; VARIOS (1970): 74 y VEGA GIMÉNEZ (1984): 49.

¹⁸³ MORENO SANCHO (2007): 245.

¹⁸⁴ CROCE y TRUZZI (1998): 157; DOMÍNGUEZ CASAS (2015): 226 Y 227; MORENO SANCHO (2007): 245; PEÑA MARTÍN (2011): 31-48; VARIOS (1970): 73 y VEGA GIMÉNEZ (1984): 45, 82 y 83.

¹⁸⁵ ARBETETA MIRA (2002): 151; DOLZ (2010A): 105-128; MORENO SANCHO (2007): 245; VARIOS (1970): 73 y VEGA GIMÉNEZ (1984): 49.

¹⁸⁶ MORENO SANCHO (2007): 246 y VARIOS (1970): 74.

Salvador o *Mancheguito*¹⁸⁷ en el Convento de San José del Salvador de Beas de Segura (décima fundación, 1575) o *El Fundador*¹⁸⁸ del Convento de Villanueva de la Jara (decimotercera fundación, 1580). Además de imágenes de bulto redondo, la santa tuvo estampas del Niño Jesús, como la del Niño Jesús durmiendo sobre el corazón, en alusión a la frase bíblica *Ego dormio et cor meum vigilat*, que se conserva en el Monasterio de Santa Ana de Tarazona (España)¹⁸⁹ [fig. 37]. Los grabados de Hieronymus Wierx¹⁹⁰ y Thomas de Leu¹⁹¹ popularizaron esta imagen del Niño Jesús sentado durmiendo dentro del corazón, apoyando su cabeza sobre una de sus manos mientras que con la otra sujeta el orbe. De estos grabados derivan otros, como el que tuvo santa Teresa de Jesús.



Fig. 36: Anónimo. *Niño Jesús Peregrino*. S. XVII. Madera tallada y policromada. Valladolid, Convento de la Concepción del Carmen. Fig. 37: Anónimo italiano, atribución. *Duermo y mi corazón está despierto*. Tarazona, Monasterio de Santa Ana. Relicario de Fr. Diego de Yepes.

¹⁸⁷ MORENO SANCHO (2007): 246 y VEGA GIMÉNEZ (1984): 49.

¹⁸⁸ JIMÉNEZ MONTESEIRÍN (2008C): 29-31 y MORENO SANCHO (2007): 247.

¹⁸⁹ CARRETERO CALVO (2012): 370 y FERNÁNDEZ GRACIA (2004): 17 y 18.

¹⁹⁰ Hieronymus Wierx. *L'enfant Jésus endormi dans un coeur*. 85 x 65. Inscrpción: Ego dormio, cor meum vigilat. Cant. 5 y Hieronymus Wierx. *L'enfant Jésus assis dans un coeur*. 70 x 44. Texto: Ego dormio et cor meum vigilat. Cant. 5.

¹⁹¹ Tomás de Leu. *Niño Jesús sobre el corazón*. Siglos XVII-XVIII. Cobre, talla dulce, 19,3 x 12,6 cm. Texto: Ego dormio et cor deum vigilat Cant s / Thomas de leu fecit.

La beata Ana de San Bartolomé (1549-1626), secretaria personal de santa Teresa y primera fundadora del Carmelo reformado en Francia, tuvo también múltiples visiones, en algunas de las cuales se le apareció el Niño Jesús: “Y muchas veces venía el Niño Jesús y se me sentaba en las faldas y le allva allí cuando tornava en mí. [...] Y una vez le dije al Niño Jesús: «Señor, pues me açéys compañía, no vamos más donde aya otra persona, sino vámonos solos a unas montañas, que con vuestra compañía no me faltará nada»”¹⁹². Otras monjas carmelitas descalzas, como la Venerable Madre María de Jesús, del Convento de San José y Santa Teresa de Toledo (España), a quien santa Teresa encomendó al revisión de las *Moradas* y las *Fundaciones*, también manifestó visiones, éxtasis, profecías y revelaciones. En una de sus visiones se le apareció el Niño Jesús¹⁹³.

Junto a santa Teresa de Jesús hay que citar a san Juan de la Cruz (1542-1591), quien también festejaba la Navidad con un arrobamiento que despertaba maravilla hasta en las personas más íntimas, a pesar de que su contemplación de la humanidad de Cristo estaba muy centrada en la Pasión, viviendo fuera de sí por el gozo y con un recogimiento que le impedía desarrollar cualquier otra actividad¹⁹⁴. En su extraordinaria poesía, dejó testimonios de su meditación sobre el misterio de la Navidad, como en el *Romance de la Encarnación*. En las fiestas navideñas celebradas en 1585 en el Convento de las Carmelitas Descalzas de Granada (España), ante la imagen del Niño Jesús, ahora conservado en el Museo de San Juan de Cruz de Úbeda (España)¹⁹⁵, proclamó extasiado: “Mi dulce y tierno Jesús: / si amores me han de matar, / ahora tengan lugar”¹⁹⁶.

¹⁹² Recogido en GORDILLO ISAZA (2004): 209. En el Convento de San José de Toledo (España), las MM. Carmelitas Descalzas guardan un pequeño óleo (30 x 24 cm.) de la beata Ana de San Bartolomé. En este lienzo anónimo, del siglo XVII, se recoge una de las visiones de la beata, en la que se le aparece Cristo como Niño Jesús, Salvador del mundo, quien le bendice.

¹⁹³ El relato de su vida está ilustrado con un grabado de Pedro de Villafranca y Malagón que recoge esta visión. FRAY FRANCISCO DE ACOSTA. *Vida prodigiosa y heroicas virtudes de la venerable Madre María de Jesús, Religiosa Carmelita descalça del Convento de San Joseph y Santa Teresa de la Imperial Ciudad de Toledo*. Madrid (España): Domingo García y Morrás, 1648. HERRERA MALDONADO (2006): 212 y 213.

¹⁹⁴ Véase CROCE y TRUZZI (1998): 113-122.

¹⁹⁵ Anónimo. *Niño Jesús de San Juan de la Cruz*. S. XVI. Madera tallada y policromada, 46 x 25 x 24,5 cm. Úbeda (España), Museo de San Juan de la Cruz. DOBADO FERNÁNDEZ (2010B): 72 y 73.

¹⁹⁶ “Le saltó tan impetuoso júbilo que no pudiendo reprimirle se levantó de donde estaba sentado y se fue hacia una mesa donde estos días se acostumbra tener un Niño Jesús, a quien dirigirle todas las alegrías, y tomándole en brazos comenzó a bailar con él y con un fervor que encendía en amor del Niño a cuantos allí estaban, le daba música cantando: si amores me han de matar, ahora tienen lugar”. JESÚS MARÍA, J. de. *Historia de la vida y virtudes del venerable P. F. Juan de la Cruz*. Bruselas (Bélgica): 1628, p. 322. Recogido en GARCÍA SANZ (2010B): 37. Fray Alonso de la Madre de Dios OCD (1568-1635) recoge, en este mismo sentido, que “en una fiesta de Navidad hallándose el Varón del Señor dentro del mismo convento de sus Descalzas a confesar a una enferma, entróse en el coro a ver y adorar este Niño Jesús e

Un capítulo relevante de su devoción al Niño Jesús fue la formación de los novicios, para los que introdujo la costumbre de recitar cada viernes las vísperas del Santo Nombre de Jesús, que en la fiesta de la Circuncisión debían ser cantadas y solemnes. En la *Instrucción de novicios* advierte que la devoción a Jesús niño se adapta particularmente a las almas aún niñas en la vida espiritual¹⁹⁷.

Esta herencia teresiana y sanjuanista va a perdurar y, como veremos, se va a extender por todo el Carmelo Descalzo, tanto en Europa como América. En el caso quiteño, no contamos con ninguna vida de sus carmelitas descalzas, por lo que no tenemos constancia de visiones que tuvieran por protagonista al Niño Jesús. A pesar de la ausencia documental o textual, no hay duda de su gran vínculo con estas imágenes.

iba aquella mañana tan inflamado en su amor que, viéndolo, se arrojó ante él de rodillas y tomándole en sus brazos, con gemidos encendidos de su corazón le dijo: «Mi Jesús, si amores vuestros me han de matar, agora tienen lugar», con que se quedó elevado con el santo Niño en las manos. Y notósele a nuestro santo Padre que siempre que pasaba ante este Santo Niño se le demudaba el color del rostro”. ALONSO DE LA MADRE DE DIOS (1989): 370. Esta imagen del Niño Jesús era la misma con la que el santo ya había tenido otro encuentro: “Aquí en Granada estando el Siervo del Señor haciendo una plática espiritual a sus monjas en la reja del coro, mostró Dios bien claro la disposición que obraban sus palabras en las almas espirituales que atentamente le oían, porque en medio de la plática, del pecho de un Niño Jesús, de grande devoción, que estaba en el altar del coro, se vió salían unos rayos de luz, a manera de saetas, unos mayores y otros menores, unos más encendidos, otros menos, los cuales se terminaban en los pechos de las religiosas presentes y de ellas al santo Niño, en unas más y en otras menos”. ALONSO DE LA MADRE DE DIOS (1989): 369 y 370.

¹⁹⁷ *Instrucción de Novicios Descalzos de la Virgen María del Monte Carmelo, conforme a las costumbres de la Misma Orden* 2, 3.



CULTO A JESÚS INFANTE: IMÁGENES

III.III. Las imágenes del Niño Jesús en la Real Audiencia de Quito

El culto al Niño Dios fue fundamental en la evangelización de la Real Audiencia de Quito, así como a lo largo de toda su historia, siendo el protagonista de muchas de sus celebraciones claustrales y populares¹⁹⁸, especialmente las misas del Niño¹⁹⁹. Para la veneración de los fieles, se tallaron gran cantidad de imágenes²⁰⁰. Como afirma el Padre Vargas, desde el siglo XVI en adelante se prodigaron las imágenes de Jesús infante, representado en todas las formas²⁰¹. Para dar respuesta a esa demanda devocional, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, los escultores quiteños copiaron e imitaron, por lo general, prototipos europeos, realizando tanto copias del modelo como copias de la copia.

A pesar de la importancia de las imágenes del Niño Jesús dentro de la producción escultórica de la Escuela Quiteña, la atención prestada por la historiografía artística ecuatoriana hacia estas imágenes ha sido muy escasa²⁰². En la Navidad del año 2009 el Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador, presentó la exposición *La Natividad del Señor*, en la que se mostró una selección de imágenes del Niño Jesús de sus fondos coloniales, exhibiendo piezas realizadas en diferentes materiales, como cera, marfil, madera y tagua. Sin embargo, con motivo de la exposición, sólo se editó un sencillo tríptico, por lo que las obras exhibidas no fueron objeto de estudio²⁰³. En el año 2012 se publicó el libro *Dios Niño*,

¹⁹⁸ En la provincia del Azuay (Ecuador), señaladamente en Cuenca, el día de Navidad y los siguientes, se celebran los Pases del Niño, que consisten en una procesión con acompañamiento de pastores, que cortejan al dueño o sacerdote portador de la imagen del Niño Dios. El desfile recorre las calles, al son de música de banda, hasta llegar al templo donde se ha mandado a celebrar la misa en honor del Niño. En los cantones y parroquias, este Pase del Niño el día de Navidad reviste una solemnidad extraordinaria por el concurso de los fieles y los carros alegóricos que representan escenas referentes a la infancia de Jesús. VARGAS (1982): 111.

¹⁹⁹ En las cuentas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), correspondientes al mes de enero de 1917, se ingresaron treinta sures por el canto de las misas de Niño. ACMQ. Sección Conceptas.

²⁰⁰ Acerca de la iconografía de las diversas imágenes del Niño Jesús en el arte colonial véase SCHENONE (1998): 105-125.

²⁰¹ VARGAS (1964): 55 y 56.

²⁰² “La escuela quiteña de escultura cuenta con singulares creaciones, teniendo presente la especial inclinación de Quito hacia la plasmación de tiernos y dulces sentimientos en todas sus creaciones. El tema de la infancia de por sí ofrece un campo limitado a la emotividad que esta escuela maneja hábilmente con sus recursos de carnaciones nacaradas, alegres y vistosas policromías. Valdría la pena un estudio monográfico sobre esta tipología y sus variantes en este centro artístico hispanoamericano, donde las creaciones de Legarda o el primor del Niño dormido de Caspicara (desgraciadamente en paradero desconocido) alcanzaron amplias repercusiones”. RAMOS SOSA (2010): 315-361.

²⁰³ HIDALGO (2009): sin paginar.

que recoge la colección particular de doña Alda De Prati Cavanna, originaria de Cuenca (Ecuador)²⁰⁴.

Por otro lado, el estudio de la historiografía artística ecuatoriana acerca de las obras que se conservan en las clausuras femeninas, atiende únicamente a cuestiones histórico-artísticas, obviando, por lo tanto, los usos y funciones culturales, así como las prácticas devocionales relacionadas con las mismas²⁰⁵. Obviando que las imágenes del Niño Jesús estuvieron presentes en los monasterios desde el momento de la fundación. Así se desprende de las cuentas de la primera Priora del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), sor María de San Agustín, Jesús, María y José, cuyo registro comienza en marzo de 1653, en las que se detallan los gastos generados por la celebración del culto cotidiano, siendo necesario, al comienzo de la fundación, adquirir imágenes y ornamentos para vestir la iglesia y las paredes del claustro. En cuanto a las imágenes, las del Niño Jesús fueron las preferidas, efigiado como pastorcito, sacerdote, peregrino y con potencias. Asimismo, se encomendó trabajar cunas para el Niño Jesús²⁰⁶, como consta en las cuentas del mes de junio de 1653, en las que también se recoge el pago, por un Niño Jesús, de “once pesos al escultor y pintor”²⁰⁷. En el mes de septiembre de 1653 consta el cargo de dos pesos por “una cunita para el Niño Jesús”²⁰⁸. Es muy interesante el dato recogido por Pacheco Bustillos acerca de las diferentes imágenes del Niño Jesús, cuyo análisis nos permitiría aportar más luz acerca de las imágenes del Niño Jesús en los monasterios femeninos

²⁰⁴ Lo más interesante de esta publicación son sus fotografías, puesto que su breve texto no supone una aportación científica para el conocimiento de la historia de estas imágenes en la Real Audiencia de Quito, ya que se limita a recoger las noticias ya publicadas, además, sin aparato crítico ni bibliografía. En su prólogo, el Arzobispo Emérito de Cuenca (Ecuador), Luis Alberto Luna Tobar OCD, vuelve a incidir en los aspectos maternales supuestamente existentes entre las imágenes del Niño Jesús y la mujer, en este caso, la coleccionista, considerando las imágenes como hijas: “Gracias, mujer, gracias a los hijos que te dio la vida y gracias a la vida que te han dado ellos. Con atrevida seguridad interior se llega a confesar que la realizadora enamorada de esta colección, en cada momento de encuentro nuevo con una imagen del niño Jesús, debió sentirse animada por su inteligencia contemplativa y su noble apasionamiento sentimental, el hallazgo de una imagen-hija, a la que transmitía desde su ser-mujer, toda su energía creadora, su amor en perdurabilidad inacabable y su privilegiado sentido estético, por el que se comunica lo más íntimo con lo más expresivo, lo más real con lo más soñado, lo más infantil con lo más femenino y maternal, madre y artista, madre y creadora” [GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 6]. Si el coleccionista hubiese sido un hombre, estamos seguros de que no se hubiera hablado acerca de aspectos paternales y, por lo tanto, tampoco de las imágenes como hijas.

²⁰⁵ Si se ha abordado, aunque muy parcialmente, el estudio de las manifestaciones de religiosidad popular en las que las imágenes del Niño Jesús participan. A este respecto véase, CARMONA MORENO, Félix, OSA. “Navidad en Ecuador. Manifestaciones de religiosidad popular en torno al Niño Jesús”. En CAMPOS Y FDEZ. DE SEVILLA, F. Javier (Dir.). *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. San Lorenzo de El Escorial (España): Estudios Superiores del Escorial, 2009, pp. 655-674.

²⁰⁶ ACAQ. Cuentas. *Legajo de cuentas de las prioras y los administradores del monasterio*. Recogido en PACHECO BUSTILLOS (2000): 92 y 93.

²⁰⁷ PACHECO BUSTILLOS (2000): 110.

²⁰⁸ PACHECO BUSTILLOS (2000): 111.

quiteños, aunque, desgraciadamente, nos fue vetada la consulta tanto del archivo como de las obras del monasterio. Aún así, estas cuentas nos permiten ver como en los monasterios femeninos de la Real Audiencia de Quito existían, a mediados del siglo XVII, una serie de iconografías, algunas de ellas hoy perdidas, siendo el panorama mucho más rico que el actual, en que la mayor parte de las imágenes ya no visten sus antiguos ajuares.

III.III.1. Iconografía

Para llevar a cabo un estudio, lo más completo posible, acerca de la iconografía del Niño Jesús en la Real Audiencia de Quito, no nos podemos limitar a presentar las imágenes que se veneran en los diversos monasterios femeninos ecuatorianos, sino que debemos incluir excepcionalmente, al encontrarse fuera del ámbito de estudio, las imágenes que se conservan en los conventos masculinos quiteños, como el Convento Máximo de San Francisco de Quito (Ecuador), así como en los diversos museos del territorio ecuatoriano y extranjeros, especialmente las imágenes pertenecientes al Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador y su Reserva de Arte Colonial, es su mayor parte inéditas. Esto nos permitirá ofrecer un panorama global de la iconografía del Niño Jesús producida por los artistas de la Real Audiencia, puesto que las imágenes del Niño Jesús veneradas, al menos actualmente, en las clausuras femeninas ecuatorianas responden a una variedad de iconografías muy limitada. Para ello, además, no solo estudiaremos esculturas, sino también pinturas, cuyo repertorio iconográfico ofrece mayores posibilidades. En este sentido conviene recordar que las monjas no solo tuvieron esculturas, sino que, asimismo, contaron, entre sus bienes, con pinturas del Niño Jesús²⁰⁹. Estas pinturas, generalmente, eran de mediano y pequeño formato y de tipo devocional y alegórico. Por lo tanto, no se incluyen iconografías del Niño Jesús pertenecientes a pinturas de altar o a grandes ciclos de pintura narrativa, tales como series de la vida de la Virgen o de la vida de Cristo, sino las pinturas que se podrían encontrar en las celdas de las monjas. En estas pinturas, además, se encuentran muchos “espejos” con la escultura, es decir, se asimila el mismo tipo de representación del Niño

²⁰⁹ Sirva de ejemplo el caso de sor Antonia de San Luis Gonzaga, del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), quien en 1720 adquirió una celda en la que había, entre otras pinturas, un cuadro del Niño Jesús. AHNQ. Fondo Notarías. Not. 1ª. Vol. 317. *Escritura de donación de celda y bienes muebles otorgada por la madre Antonia de San Luis Gonzaga a favor de Anna María de Santa Cisilia*. Signatura 14-25.V.1720. Fols. 297 y 297 v. Recogido en KENNEDY TROYA (2002B): 108-127.

Jesús y nos recuerdan hasta que punto estaban interrelacionadas las artes, que sólo la Historia del Arte se ha empeñado en separar en pintura y escultura.

El análisis de todas estas imágenes, nos permite, nuevamente, incidir en que los claustros femeninos no actuaban como coleccionistas y que, por lo tanto, las monjas no conformaban una colección, aunque así se presente su patrimonio, sino que todas sus imágenes atendían a funciones culturales y devocionales. Al no existir un afán coleccionista, aunque sí de acopio, el resultado es que las obras existentes en los claustros no respondan a los criterios que deben regir toda colección. Conviene recordar que el Diccionario de la Real Academia Española define colección como el conjunto ordenado de cosas, por lo común de una misma clase y reunidas por su especial interés o valor. Por tanto, este término no es válido para referirse a las obras que se veneran en los claustros femeninos, aunque actualmente estén expuestas en sus museos, ya que su origen no está en un afán coleccionista. Las monjas no coleccionaban Niños Jesús, no se trataba de tener el mayor número de imágenes ni de todas sus posibles variantes, sino de que éstas respondieran al culto y la devoción.

III.III.1.A. Genealogía de Jesús

El profundo interés social por los árboles genealógicos dio origen a gran cantidad de pinturas de este tipo, especialmente con los santos fundadores de las distintas Órdenes religiosas²¹⁰. También se presentó la genealogía del Niño Jesús²¹¹, su sacra stirpe, resaltando la descendencia davídica de Cristo, como en la *Genealogía desde Adán hasta Jesucristo* (S. XIX) del Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador) [fig. 38 y 39]. En este árbol, el Niño Jesús se muestra victorioso y triunfante, con el corazón inflamado sobre su pecho, asiendo el lábaro para asestar un golpe a la serpiente del pecado original, a la que la Virgen María también pisa con uno de sus pies.

²¹⁰ Acerca de las pinturas de las genealogías de las órdenes religiosas en los conventos quiteños en el barroco, véase JUSTO ESTEBARANZ (2016): 259-281.

²¹¹ SCHENONE (1998): 97 y 98. Schenone recoge varios ejemplos de la ciudad de Cuzco (Perú).



Fig. 38 y 39: Anónimo. *Genealogía desde Adán hasta Jesucristo*. S. XIX. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo de Arte Colonial.

III.III.1.B. Niños Jesús de Navidad

Como resultado del milagro franciscano de Greccio (Italia), en el que un recién nacido dormido o exangüe, en el regazo de san Francisco de Asís, abría los ojos, recuperando el color y la vida, surgieron las imágenes del Niño Jesús en el Belén. Sin embargo, como defiende Sánchez López, la presencia del Niño Jesús en el pesebre de Greccio no se corresponde ni debe identificarse con una imagen escultórica, como equivocadamente viene repitiéndose, sino que se trata de una imagen mental “provocada por un estado de ansiedad que impulsa al individuo a abrir las puertas de la imaginación y dejarse llevar por su deseo de participar del misterio objeto de la celebración de un modo apasionado, inmediato y cercano”²¹². Estas imágenes muestran al Niño Jesús tendido, recostado o sentado, que, con sus ojos cerrados, duerme o medita, o ya con los ojos abiertos, protegiéndose del frío, invitando a dejarse abrazar o bendiciendo. Por lo general, todas estas imágenes muestran al Niño Jesús desnudo o prácticamente desnudo, como símbolo de que es verdadero hombre, al mostrar sus genitales, y como recién nacido, capaz de mover a sentimientos de empatía y protección. Dentro de esta tipología, se

²¹² SÁNCHEZ LÓPEZ (2000): 119-153.

podrían incluir las imágenes del Niño Jesús de cuna, los niños fajados, los niños de Nacimiento y los Manolitos que veremos a continuación²¹³.

III.III.1.B.1. Niños Jesús de cuna

Para la adoración y devoción de los fieles surgieron las imágenes del Niño Jesús de cuna, que lo mostraban recién nacido, completamente indefenso y tendido en un humilde pesebre, encarnando los valores y virtudes propias de la infancia, como son el sometimiento, la humildad absoluta, la dependencia, la incapacidad o la privación. En estas virtudes, se materializaba la renuncia voluntaria de Cristo a sus privilegios, de manera que alcanzaba el grado más elevado de humildad, patente en el hecho de su sometimiento a las leyes humanas, aceptando las limitaciones del cuerpo y asumiendo el paso del tiempo con todas sus consecuencias²¹⁴.

En la Real Audiencia de Quito, son relativamente pocas las imágenes que responden a esta iconografía y, además, parte de ellas no son obras exentas que reciban devoción por sí mismas, sino que forman parte de Nacimientos. Entre ellas, está un *Niño Jesús* (S. XVIII) del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), con las piernas cruzadas y en actitud de bendecir [fig. 40]. Bendiciendo también esta otro *Niño Jesús de cuna* (S. XVIII) del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), que dirige su mirada al devoto [fig. 41]. En esta misma actitud está el *Niño Jesús* (S. XVIII) del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) [fig. 42] y una imagen del *Niño Jesús* (S. XVIII) del Museo del Monasterio de Nuestra Señora de Las Nieves de Loja (Ecuador), aunque, en este caso, no bendice [fig. 43]. El *Niño de Nacimiento* (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura de Quito (Ecuador), con sus piernas cruzadas [fig. 44], al igual que el *Niño Jesús*²¹⁵ (S. XVIII) del Nacimiento del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) [fig. 45] y el *Niño Jesús en manifestador* (S. XVIII) del Museo del Carmen Alto de Quito (Ecuador) [fig. 46], presentan sus ojos cerrados, durmiendo plácidamente.

²¹³ Arbeteta Mira denomina estas representaciones como “imágenes franciscanas”, en referencia a su origen. ARBETETA MIRA (2012): 35-44.

²¹⁴ Acerca de los niños Jesús de cuna véase GARCÍA SANZ (2010): 265-297.

²¹⁵ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 298.



Fig. 40: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Fig. 41: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.



Fig. 42: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 43: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Loja, Museo del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves



Fig. 44: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 23 x 50 x 27 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-13-67. Fig. 45: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 40 x 19 x 9 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.



Fig. 46: Anónimo. *Niño Jesús en manifestador*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto.

En la Reserva de Arte Colonial del Museo Ministerio de Cultura del Ecuador se conservan dos imágenes que muestran al Niño Jesús dormido sobre su costado derecho, con la mano bajo su cabeza, que hace las veces de almohada [fig. 47 y 48].



Fig. 47: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 15 x 6 x 3 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 85-1-66.



Fig. 48: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 14 x 4 x 3 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 86-1-66.

III.III.1.B.2. Niños Jesús fajados

Las escenas medievales del Nacimiento de Jesús presentaban al niño fajado y recostado en el pesebre²¹⁶. En la actualidad, la costumbre de fajar a los niños está en desuso, aunque antiguamente fue una práctica muy recomendada, puesto que, al privar a los niños de todo movimiento, se evitaban muchos riesgos, al impedir cualquier

²¹⁶ Acerca de las imágenes del Niño Jesús fajadas y su simbología, veánse ARBETETA MIRA (2012): 45-52 y GARCÍA SANZ (2010): 267-271.

desplazamiento o autolesión. Además, se consideraba imprescindible para que los niños crecieran sanos y altos, debido a la creencia de que así se evitaban las deformaciones de la columna vertebral. Los niños permanecían completamente fajados hasta cumplir los cuatro meses para, pasado este tiempo, liberar sus brazos y continuar, durante otros seis o nueve meses más, inmovilizados de cintura para abajo. Sin embargo, la total inmovilización no era una postura saludable, ocasionando muchas lesiones físicas, como las escaras o la gangrena, puesto que los vendajes no permitían la correcta circulación de la sangre. También se producían complicaciones de carácter psicológico, pues los niños fajados desarrollaban una pasividad antinatural y el corazón llegaba, incluso, a latirles con menos frecuencia de lo habitual²¹⁷. En el caso del Niño Jesús, estas fajas, tenían también un sentido simbólico al equipararse con el sudario que acogió su cuerpo en el sepulcro²¹⁸.



Fig. 49: Anónimo. *Urna del Nacimiento*. S. XIX. Imágenes en madera y tagua tallada y policromada, 74 x 53 x 36 cm (medidas de la urna). Cuenca, Museo de las Conceptas.

Son muy escasas las imágenes conservadas en las clausuras ecuatorianas que responden a esta tipología, entre ellas se encuentra el *Niño Jesús fajado*²¹⁹ (S. XIX) de una de las urnas del Nacimiento del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador), envuelto, salvo sus hombros y pies, con fajas azules y doradas decoradas con flores [fig. 49]. En el Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador se exhibe otro *Niño envuelto* y

²¹⁷ GONZÁLEZ MENA (1994): 41.

²¹⁸ En este sentido, debemos recordar que cuando Cristo resucita a Lázaro, éste se encontraba ligado de pies y manos con fajas, y tapado el rostro con un sudario (Jn 11, 44).

²¹⁹ KENNEDY TROYA (1997): 291-301 y VARIOS (2009): 118 y 119.

*fajado*²²⁰ (S. XVIII) [fig. 50]. La imagen está fajada, dejando al descubierto sus hombros. En su cuello lleva pintado un collar de coral, un amuleto protector cuyo color, rojo, aludía a la salud de la sangre, sangre que Cristo derramaría por la salvación de la humanidad²²¹. Fue habitual que el Niño Jesús luciera collares de coral, tanto en sus representaciones pictóricas como escultóricas [fig. 51 y 52].



Fig. 50: Anónimo. *Niño envuelto y fajado*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Núm. Inv. 2-24-70.



Fig. 51: Francisco Henriques. *Virgen de las Nieves* (detalle). 1508-1512. Óleo sobre tabla. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Núm. Inv. 358 PINT. Fig. 52: Escuela napolitana. *El porterito*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Núm. Inv. 00610077.

²²⁰ VARIOS (2001): 28 y 29. Presentado por Valiñas López como *Virgen María nacida* pero, en realidad, es una imagen del Niño Jesús. VALIÑAS LÓPEZ (2011): 86 y 87.

²²¹ Acerca del coral, véase GARCÍA SANZ (2010): 181 y SANZ SERRANO (2013): 4-27.

Prueba de que los niños fajados no fueron algo excepcional en las representaciones artísticas de la Real Audiencia de Quito²²², es que el Niño Jesús también aparece fajado en varias representaciones de la Huída a Egipto, como la que forma parte del *Belén*²²³ (S. XVIII) del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) o en el grupo escultórico del *Descanso en la Huída a Egipto* (S. XVIII) del Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador) [fig. 53].

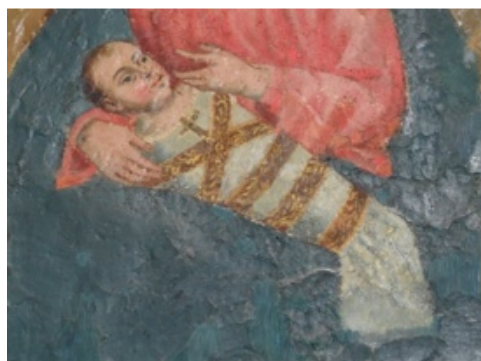


Fig. 53: Anónimo. *Descanso en la Huída a Egipto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo de Arte Colonial. Fig. 54: Anónimo. *Sagrada Familia*. S. XVIII. Pintura mural. Quito, Monasterio de Santa Clara. Portería.



Fig. 55: Anónimo. *Virgen de la leche desairada con el Niño envuelto* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 71 x 59 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Núm. Inv. 1-7-68. Fig. 56: Anónimo. *Virgen de la leche*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 84 x 105 cm. Quito, Colección particular de la Familia Mancheno-Gangotena.

²²² No solo se fajaba al Niño Jesús, sino que los cuerpos de los Santos Inocentes también aparecen fajados en las figuras de los Nacimientos, como se puede observar en varios grupos quiteños [Anónimo. *Madres betlemitas dolientes*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. MMCE. Núm. Inv. 1-2-75D y 2-2-75D. GALLEGOS DE DONOSO (2006): 18] y cuencanos [Gaspar Sangurima, atribución. *Matanza de los Niños Inocentes*. S. XIX. Madera tallada y policromada, ca. 25 x 12 x 8 cm. c/u. MMCE. Núm. Inv. 4 a 15-1-01. GALLEGOS DE DONOSO (2006): 18].

²²³ Anónimo. *Huída a Egipto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. MSCQ, Sala del Belén. VALIÑAS LÓPEZ (2011): 283.

Con fajas también podemos encontrar envuelto al Niño Jesús en una pintura mural dieciochesca de la portería del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) [fig. 54], así como en varios lienzos quiteños, tales como la *Virgen de la leche desairada con el Niño envuelto*²²⁴ (S. XVIII) del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador [fig. 55], *La Virgen con el Niño y un donante*²²⁵ (S. XVIII) del Convento de Santo Domingo de Quito (Ecuador) y la *Virgen de la leche*²²⁶ (S. XVIII) de la colección de la Familia Mancheno-Gangotena de Quito (Ecuador) [fig. 56].

III.III.1.B.3. Niños de Nacimiento

Los Nacimientos contaron con imágenes del Niño Jesús, pero que no se trataba de imágenes de devoción, sino que formaban parte de un conjunto. Estas imágenes respondían a muy diversos modelos, adaptando distintas iconografías para este fin. Algunas de las imágenes del Niño Jesús que hoy se catalogan como procedentes de algún Nacimiento o Belén, tienen un origen bien distinto, caso, por ejemplo, del *Niño echado*²²⁷ (S. XVIII) del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador), que Arias Álvarez cataloga como procedente de un Pesebre, pero que, en realidad, debió pertenecer a una imagen mariana, ya que su mano derecha está en actitud de bendecir, mientras que con la izquierda sujetaría un orbe, hoy perdido.

III.III.1.B.4. Manolito o Manuelito

El uno de enero, octava de la Navidad, se entronizaba al Niño Jesús como recuerdo de su circuncisión, a quien, como judío, le fue practicada en el plazo máximo de ocho días a contar desde su nacimiento, siendo la primera sangre derramada de la Redención. Este hecho simboliza, además, el acatamiento de la ley divina y al imponerle el nombre se recuerda el cumplimiento de las profecías, especialmente la de Isaías, quien vaticinó que sería Enmanuel el nombre del Mesías nacido de una virgen. De ahí deriva la celebración del Manolito, en torno a una representación de Jesús infante entronizado como Rey de reyes²²⁸.

²²⁴ GALLEGOS DE DONOSO (2006): 21.

²²⁵ Anónimo. *La Virgen con el Niño y un donante*. S. XVIII. Óleo sobre lata, 88 x 66 cm. MSDoQ. VARIOS (1965): ficha 44.

²²⁶ VARIOS (1965): ficha 59.

²²⁷ Anónimo. *Niño echado*. S. XVIII. Madera policromada, 28 x 18 x 6 cm. MNSNL. En ARIAS ALVÁREZ (2012): 160 y 161.

²²⁸ La bibliografía específica sobre las imágenes del Niño Jesús no data el inicio de esta práctica. El Niño Jesús recibiría, el seis de enero, a los Santos Reyes Magos sentado en su trono [ARBETETA MIRA (2012): 53-56].



Fig. 57: Anónimo. *Mayoral*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 38 cm. Cuenca, Museo de las Conceptas. Fig. 58: Anónimo. *Silla para el Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.

Son muy pocas las imágenes del Manolito existentes en las clausuras ecuatorianas, como el *Mayoral* (S. XIX) del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador) [fig. 57]. El Niño Jesús está sentado en una silla, mueble que, desde la Edad Media, fue símbolo de autoridad. Desde antiguo, el derecho a permanecer sentado estuvo vinculado al prestigio social y al poder político. Las imágenes sedentes de Jesús niño recalcan este hecho y, además, ponían de manifiesto su dignidad. En el Belén del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) se disponían varias sillas de este tipo, hoy como una pieza más de mobiliario, pero cuyo origen estuvo en servir de trono para las imágenes del Niño Jesús [fig. 58]. Fuera del ámbito claustral, contamos con varias imágenes que muestran al Niño Jesús sentado en una silla, como el *Niño Dios (figura de vestir)* (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura de Quito (Ecuador), que se sienta en una silla de brazos [fig. 59 y 60]. A esta misma iconografía responden el *Niño Jesús vestido*²²⁹ (S. XVIII) de la colección particular de don José Roberto Páez [fig. 61] y el *Niño Jesús en sillón*²³⁰ (S. XVIII) de la colección particular de doña Fanny Barba Gangotena [fig. 62].

²²⁹ MORENO PROAÑO (1976): 42.

²³⁰ MORENO PROAÑO (1976): 411.



Fig. 59: Anónimo. *Niño Dios (figura de vestir)*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 46 x 32 x 11 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 7-7-84. Fig. 60: Anónimo. *Silla (Roja, con brazos)*. S. XX. Madera tallada y policromada, 34 x 26 x 21cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 8-7-84.



Fig. 61: Manuel Chili Caspicara. *Niño Jesús vestido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 40 cm. Ecuador, colección particular de don José Roberto Páez. Fig. 62: Manuel Chili Caspicara. *Niño Jesús en sillón*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 18 cm. Ecuador, colección particular de doña Fanny Barba Gangotena.

También encontramos niños Jesús de otras iconografías que se sientan en espléndidas sillas, como el *Niño Dios de la Sentencia*²³¹ (S. XVIII) de la colección particular de doña Alda De Prati, que se sienta en una silla barroca con rocallas, dorada y plateada²³², o el *Niño Dios 470* (S. XVIII), en realidad un Niño Jesús del Pensamiento, de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura de Quito (Ecuador), que se sienta en una silla de brazos, que incorpora una peana con un cojín tallado, con borlas en sus esquinas [fig. 63 y 64].



Fig. 63: Anónimo. *Niño Dios 470*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 29 x 13 x 10 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-23-82. Fig. 64: Anónimo. *Silla 252*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 22 x 18 x 19 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 2-23-82.

III.III.1.C. Niños triunfantes

Las imágenes del Niño Jesús, de pie, triunfante y victorioso sobre la muerte y el pecado, muestran su cuerpo desnudo, manifestando de forma explícita su humanidad. Dentro de esta tipología se encuentran las imágenes del Niño Jesús en actitud de bendecir, las del Dulce Nombre de Jesús, el Niño Jesús de Praga y el Divino Niño Jesús.

²³¹ Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Niño Dios de la Sentencia*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 38,5 x 46,5 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati. GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 16 y 185.

²³² Anónimo. *Silla*. S. XVIII. Madera tallada, policromada, dorada y plateada, 50 x 16 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati. GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 17 y 185.

III.III.1.C.1. Niños Jesús en actitud de bendecir

El Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador) conserva tres imágenes, muy semejantes, del Niño Jesús triunfante, como son el *Niño de pie con halo*²³³ (S. XVIII) [fig. 65], el *Niño de pie*²³⁴ (S. XVIII) [fig. 66] y el *Niño Desnudo*²³⁵ (S. XVIII) [fig. 67]. El Niño Jesús bendice con su mano derecha, mientras que en la izquierda portaría el lábaro victorioso. En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) se venera una imagen del *Niño Jesús bendiciendo* (S. XVIII) que sigue el mismo modelo [fig. 68 y 69].



Fig. 65: Anónimo. *Niño de pie con halo*. S. XVIII. Madera policromada, 61 x 32 x 11 cm. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves. Fig. 66: Anónimo. *Niño de pie*. S. XVIII. Madera policromada, 90 x 33 x 12 cm. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves. Fig. 67: Anónimo. *Niño Desnudo*. S. XVIII. Madera policromada, 92 x 37 x 29 cm. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.

Siguiendo este mismo modelo iconográfico, se conservan varias imágenes del Niño Dios en el Museo del Ministerio de Cultura de Quito (Ecuador), tales como el *Niño Dios 470* (S. XVIII) [fig. 70] y el *Niño Dios* (S. XVIII) [fig. 71]. Modelo que también sigue un *Niño Jesús* (S. XVIII) del Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador) [fig. 72]. Portando en su mano derecha la cruz victoriosa estaría el *Niño 468*²³⁶ (S. XVIII), mientras que su mano derecha se presenta extendida, en actitud de sujetar un objeto hoy perdido, seguramente un orbe [fig. 73]. Señalando su pecho encontramos al

²³³ ARIAS ALVÁREZ (2012): 160 y 161.

²³⁴ ARIAS ALVÁREZ (2012): 160 y 161.

²³⁵ ARIAS ALVÁREZ (2012): 71.

²³⁶ HIDALGO (2009): sin paginar.

*Niño Jesús*²³⁷ (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura de Quito (Ecuador).



Fig. 68 y 69: Anónimo. *Niño Jesús bendiciendo*. S. XVIII. Madera policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.



Fig. 70: Anónimo. *Niño Dios* 470. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 30 x 16 x 7 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Núm. Inv. 1-16-66. Fig. 72: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 30 x 16 cm. Quito, Museo de Arte Colonial.

²³⁷ Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 31 x 15 cm. MMCE-RAC. Núm. Inv. 1-12-80.



Fig. 71: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 24 x 8 x 7 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 84-1-66. Fig. 73: Anónimo. *Niño 468*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 27 x 14 x 12 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 4-8-82.



Fig. 74: Miguel Vélez, escuela de. *Niño Dios Rey*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 30 x 13,5 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati. Fig. 75: Anónimo. *Niño Jesús Soberano*. S. XVIII. Madera policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

La única imagen del Niño Jesús que lo presenta triunfante sobre el mundo, es el *Niño Dios Rey*²³⁸ (S. XIX) perteneciente a la colección particular de doña Alda De Prati [fig. 74] y como soberano, con el orbe en su mano izquierda, un *Niño Jesús Soberano* (S. XVIII) del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) [fig. 75]. Esta imagen, dispuesta en el interior de una urna decorada profusamente con flores, formaba parte de la Sala del Belén del monasterio, de donde fue retirada en el año 2011, al restaurar el Nacimiento²³⁹ [fig. 76].



Fig. 76: Vista del de la Sala del Belén, en primer término escaparate con la imagen del Niño Jesús. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fotografía reproducida en Gutiérrez, Ramón (dir.). *L'art chrétien du nouveau monde. Le baroque en Amérique Latine*. Siant-Léger-Vauban (Francia): Éditions Zodiaque, 1997, pág. 258.

II.III.1.C.2. Dulce Nombre de Jesús

La devoción al Dulce Nombre de Jesús²⁴⁰ surgió en el II Concilio de Lyon (1274), convocado por Gregorio X, como respuesta a la recuperación de la decencia y compostura de los fieles, y fórmula para combatir la herejía y la blasfemia²⁴¹, aunque su

²³⁸ GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 29 y 186.

²³⁹ ORTIZ CRESPO y DEL PINO MARTÍNEZ (1997): 251-259.

²⁴⁰ “Por lo cual Dios, a su vez, lo ensalzó y le dio nombre superior a todo nombre. A fin de que al nombre de Jesús se doble toda rodilla en el cielo, en la tierra y en el abismo. Y toda lengua confiese que, para gloria de Dios Padre, Jesús es el Señor” (Flp 2, 9-11).

²⁴¹ Idea que recogería Lope de Vega y Carpio en el poema *El Santo Nombre de Jesús*:

apogeo no comenzaría hasta el siglo XVI, con la fundación de las Cofradías del Dulce Nombre²⁴². En las clausuras de la Real Audiencia de Quito, el culto al Dulce Nombre de Jesús estuvo presente desde la fundación del primer monasterio de la Orden de la Inmaculada Concepción. En la visión de la *Virgen del Buen Suceso* de la Madre Mariana de Jesús Torres (1563-1635) del dos de febrero de 1634, el Niño Jesús le reveló que había pedido a su tía, la Madre María de Jesús Taboada²⁴³, primera Abadesa del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), que trajese de España una imagen del Dulce Nombre de Jesús²⁴⁴:

“Es por esta razón que Yo mismo inspiré a mi Esposa, tu Madre María Taboada, cuando veía edificarse esta Fundación, que hiciese titular de ella mi dulce Nombre de Jesús, y trajese de su patria una imagen mía para ser venerada, querida y reconocida como Titular de este Convento”²⁴⁵.

Esta imagen del *Dulce Nombre de Jesús*, aunque no se recoge en el relato precedente, era una talla Niño Jesús. Así se deduce de las respuestas al cuestionario enviado al monasterio, el veinticuatro de noviembre de 1903, por la Vicaría General de la Arquidiócesis de Quito, con el fin de preparar y facilitar la visita del Arzobispo²⁴⁶. En su punto tres se preguntaba cuáles eran las misas que debían cantarse, señalando, entre otras, “el día del niño titular que es el Dulce Nombre de Jesús”. Esta imagen, por ser el titular del monasterio, hoy es conocida por la comunidad de concepcionistas franciscanas como *El Patroncito*, dejando a un lado su condición de Dulce Nombre de Jesús [fig. 77 y 78].

Si cada vez que un hombre murmurase / del amigo, del prójimo y ausente, / Jesús dijese, es nombre suficiente / a que la voz y el ánimo templase.

Si cada vez que del honor tratase / del que infama y corrige vanamente, / Jesús dijese y con humilde frente / a las divinas letras se humillase:

Es imposible que el furor más ciego, / y la venganza más soberbia y loca, / con tal rocío no templase el fuego.

Que el nombre de Jesús tanto provoca / amar a Dios y al prójimo, que luego / penetra el corazón desde la boca.

²⁴² Véase GONZÁLEZ GÓMEZ (2002): 99-110; HENARES PAQUE (2006): 98-105; HENARES PAQUE (2007A): 4-14; LLOMPART MORAQUES (1972): 53-64; LÓPEZ MUÑOZ (1994): 45 y 46; SÁNCHEZ RAMOS (2009): 5-15 y SÁNCHEZ RAMOS (2010): 17-27.

²⁴³ Su vida fue escrita por Fray Miguel Romero OFM, conteniéndose en el desaparecido *Cuadernón* del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador). CADENA Y ALMEIDA (1987): 173 y 174 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 211.

²⁴⁴ Acerca de la iconografía del Dulce Nombre de Jesús, véase GARCÍA SANZ (2010B): 239-263; HENARES PAQUE (2007A): 4-14; MORALES LUQUE (2006): 4-12; SÁNCHEZ RAMOS (2009): 5-15 y SÁNCHEZ RAMOS (2010): 17-27.

²⁴⁵ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 167.

²⁴⁶ Estas preguntas, como solía ser habitual, fueron respondidas su Madre Abadesa, sor Sofía de Santa Bárbara. ACMQ. Sección Conceptas.



Fig. 77 y 78: Anónimo. *El Patrocinto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro Alto.

La imagen venerada en la actualidad, es una pequeña talla quiteña, del siglo XVIII, cuya autoría seguramente se deba al mismo escultor que el Niño Jesús de la *Virgen de la Paz* del monasterio. El niño, en pie, está en actitud de bendecir con la mano derecha, aunque actualmente porta un cetro, mientras que con la izquierda asía el lábaro victorioso, hoy sustituido por un orbe. Esta imagen, como titular del monasterio, gozó de especial devoción y aún hoy sigue formando parte de la devoción claustral, situándose sobre el sagrario del coro alto del monasterio.

Las concepcionistas franciscanas del Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador) veneraron una imagen del *Dulce Nombre*²⁴⁷ (S. XVIII), hoy expuesta en su museo, que muestra al Niño Jesús sentado, con una oquedad en su pecho, de la que se suspende un corazón²⁴⁸ [fig. 79 y 80]. Aunque esta disposición del corazón pueda resultar hoy sorprendente e incluso inquietante, fue habitual en muchas imágenes quiteñas de Cristo crucificado, que, a través de su costado, dejaban ver sus costillas y el corazón oscilante, como los Crucificados del taller de José Olmos *Pampite*²⁴⁹.

²⁴⁷ RODRÍGUEZ MORENO (1986): 20.

²⁴⁸ El corazón que debía pender en la oquedad ya no se conserva, puesto que la Comunidad introducía pequeños papeles con peticiones por la llaga y el corazón acabó quebrándose.

²⁴⁹ ESCUDERO ALBORNOZ (2009): 202 y 203. Acerca de la representación de las costillas de Cristo, véase ROBIN (2007): 79-93.



Fig. 79 y 80: Anónimo. *Dulce Nombre*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Museo de Arte Religioso.

Sin ningún género de dudas, la imagen más conocida que responde a esta iconografía, es el *Dulce Nombre de Jesús*²⁵⁰ (S. XVIII) del Museo Fray Pedro Bedón del Convento de Santo Domingo de Quito (Ecuador), en la que el Niño Jesús triunfante aparece rodeado por los instrumentos de su futura Pasión [fig. 81]. Se trata de una representación muy compleja, en cuya parte inferior derecha se ubica el infierno, sobre el que aparece en primer término el demonio, portando una cartela con el texto: “Con aparentes Verdores / echiza el mundo los ojos / pero la muerte en despojos / convierte todas sus flores: / con razon pues vencedores / seràn aqueos soldados / q.e de la muerte enseñados / pisan quanto dà la tierra, / y à Lucifer le hacen guerra / del nombre de Dios armados”. A la izquierda, aparecen representados los valores terrenales, es decir, el dinero, el oro y las joyas, y el poder terrenal, representado mediante una corona, un cetro, un orbe, una mitra y una tiara pontificia, custodiados por la serpiente del pecado y la muerte, que porta el reloj, en referencia a lo pasajero de los bienes terrenales y a lo efímero de la existencia presente. Un ejército de fieles, en representación de la milicia celestial, combate al ejército del demonio al grito de Dulce Nombre de Jesús.

²⁵⁰ BELTRÁN, DE VUYST y ROSERO (1994): 35-40; CARCELÉN (2011): 58; VARIOS (1994): 78; VARIOS (1999): 9 y VARIOS (2011): 58.



Fig. 81: Anónimo. *Dulce Nombre de Jesús*. Finales del S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 196 x 136 cm. Quito, Museo Fray Pedro Bedón.

Los soldados disparan cruces en cuya estela se puede leer Jesús: “Al apacible fonido / deste nombre foberano / todo efse Exercito vano / quedara roto, y vencido: / ninguno al temor rendido / ponga en duda el vencim.to / pues deste nombre el acento / el abysmo reverencia, / y aun adora fu Excelencia / el poder del firmamento”. Preside la composición el Niño Jesús triunfante, portando el orbe en su mano izquierda, mientras que bendice con la diestra. Rodeando al niño se disponen los símbolos de la Pasión. En el suelo aparece la jofaina que empleo Pilatos en el lavatorio de sus manos, las tenazas, el martillo, los dados con que los soldados sortearon la túnica de Jesús, un guantelete, los tres clavos, la linterna con que Judas y los soldados se iluminaron en el camino hacia Getsemaní y la bolsa con las treinta monedas de plata de la traición de Judas. A la izquierda del Niño Jesús se dispone la cruz con la cartela del INRI, sobre la que aparecen atados la espada con la que San Pedro cortó la oreja a Malco, los flagelos, la caña, la soga, el hisopo con que el centurión mojó con vinagre los labios de Jesús y la lanza que atravesó el costado de Cristo. En el travesaño de la cruz aparece la corona de espinas. A la derecha, en un rompimiento de gloria, un ángel ofrece al niño el cáliz de la oración del huerto de los Olivos. Debajo se dispone la columna de la flagelación, con los flagelos, el gallo, la verónica y la escalera del descendimiento.



Fig. 82: Anónimo. *Dulce Nombre de Jesús* (detalle). Finales del S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 196 x 136 cm. Quito, Museo Fray Pedro Bedón. Fig. 83: Johan Sadeler I. *Niño Jesús bendiciendo*. S. XVI. Grabado, 26,6 x 18,5 cm.

Esta representación debe estar inspirada en un grabado europeo aún no identificado, o en la combinación de varias fuentes gráficas grabadas. La imagen del Niño Jesús [fig. 82] nos recuerda al *Niño Jesús bendiciendo* grabado por Johan Sadeler I [fig. 83].

II.III.1.C.3. Niño Jesús de Praga

Una variante del Niño Jesús triunfante es el Niño Jesús de Praga²⁵¹. Una imagen que la Princesa de Lobkowitz, Polixena de Pernstejn y Manrique de Lara (1566-1642), regaló en 1628 al Convento de Santa María de la Victoria y San Antonio de Padua de Praga (República Checa). Se trata de Niño Jesús de autor desconocido, realizado en cera, que lo muestra en pie, con la mano derecha levantada en actitud de bendecir, mientras que con la izquierda sujeta el globo terráqueo. En cuanto a su origen, la tradición cuenta que había sido llevado desde España por doña María Maximiliana de Lara y Mendoza²⁵², madre de la Princesa Polixena de Lobkowitz, quien se casó en 1556 con el barón Vratislav de Pernstejn, embajador en Madrid (España). Los Carmelitas lo colocaron en el oratorio interior del convento, donde le dieron culto. El favor divino de la imagen no tardó en exteriorizarse mediante muchos prodigios, creciendo el número de devotos, por lo que se le construyó una capilla pública, costeadada por la Princesa de Lobkowitz, que fue consagrada en la festividad del Santo Nombre de Jesús del año 1644.

Los Carmelitas extendieron la devoción a este Niño Jesús por todo el orbe católico. Por ello, son varias las imágenes del Niño Jesús de Praga existentes en las clausuras ecuatorianas, la mayoría de ellas adaptadas a tal iconografía y, por lo tanto, alejadas del modelo original. Entre ellas está el *Niño de Praga*²⁵³ (S. XVIII) del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador) [fig. 84] y el *Niño Jesús de Praga* (S. XIX), contenido en una urna, del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador) [fig. 85].

²⁵¹ Acerca de Polixena de Lobkowitz, donante de la imagen del Niño Jesús de Praga, véase LUQUE HERNÁNDEZ (2008A): 95-110 y LUQUE HERNÁNDEZ (2008B): 203-236.

²⁵² Doña María Maximiliana de Lara y Mendoza fue camarera mayor de la Emperatriz María, esposa de Maximiliano II de Alemania, nacida Archiduquesa e Infanta de España, hija del Emperador Carlos V y hermana del Rey Felipe II de España.

²⁵³ ARIAS ALVÁREZ (2012): 160. Arias Álvarez publica como *Niño de Praga* otra imagen que no remite al modelo iconográfico de tal advocación, ya que no hay ningún atributo que así lo identifique. La talla, que efigia a un niño de más edad, viste túnica verde y manto rosa, con larga cabellera del pelo natural, con un halo con ráfagas, en vez de la usual corona imperial y tampoco porta el orbe rematado en cruz. ARIAS ALVÁREZ (2012): 161 y 162.



Fig. 84: Anónimo. *Niño de pie*. S. XVIII. Madera policromada, 90 x 33 x 12 cm. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de Las Nieves. Fig. 85: Anónimo. *Niño Jesús de Praga*. S. XIX. Madera tallada y policromada y textiles. Cuenca, Museo de las Conceptas.

La imagen ecuatoriana del Niño Jesús de Praga que contó con mayor devoción, fue la del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador). En el ya citado cuestionario, enviado el veinticuatro de noviembre de 1903, al Monasterio de la Concepción de Quito por la Vicaria General de la Arquidiócesis de Quito, con el fin de preparar y facilitar la visita del Arzobispo, en respuesta a su punto tres, en el que se preguntaba cuáles eran las misas que debían cantarse, se indicó que cantaban “coplas en lengua vulgar los domingos al Niño de Praga y misas de niño cuando suplican”²⁵⁴. A la pregunta sexta, relativa a los sermones públicos que se predicaban cada año, se predicaban públicamente cuatro sermones, entre ellos el de las tres horas del Niño de Praga²⁵⁵. Prueba de esa devoción, es el hecho de que el seis de agosto de 1905, su Abadesa, sor Sofía de Santa Bárbara, suplicase al Vicario Capitular que se dignase en conceder licencia para la novena del Niño Jesús de Praga:

“Esta novena se empieza el 10 de Agosto por las necesidades de al Yglesia y de este monasterio, y hacen dos años que las Sras de esta ciudad han ofrecido al Niño Jesus hacer el día que empieza el congreso y asi lo han hecho los años pasados y para este le pido su licencia y bendicion pues todo es con las limosnas que dan las Señoras y ellas se entienden en todo, en este año le han rogado al Sr. Dr. Badillo para que celebre las

²⁵⁴ ACMQ. Sección Conceptas.

²⁵⁵ ACMQ. Sección Conceptas.

misas y haga una exsortacioncita al pueblo, y aprovechando esta oración le ruego á su S.ria Rema. que si tiene á bien se digne conceder licencia para que este Sr. pueda predicar tambien á las religiosas las veces que á su Sria le paresca conveniente”²⁵⁶.

Lo que fue concedido, siempre que el señor Badillo en nada faltase a sus deberes como párroco. La imagen del Niño Jesús de Praga del monasterio concepcionista es una talla quiteña vestidera, del siglo XVIII, que en origen debió ser una imagen del Niño Jesús triunfante que, con posterioridad, se adaptó para esta advocación. La imagen contó con altar propio en la iglesia del monasterio, pero, en la actualidad, se encuentra recogida en la clausura, en la Sala de Belén, ante la falta de seguridad del templo y el temor a un posible robo, por lo que su altar ahora se haya consagrado a la Santa Faz [fig. 86]. En la colección particular de doña Alda De Prati se conserva un *Niño Dios de Praga*²⁵⁷, atribuido al escultor cuencano José Miguel Vélez (1829-1890), ya del siglo XIX, momento de mayor difusión del culto al Niño Jesús de Praga. Esta imagen, que a diferencia de las anteriores, al ser más tardía, está tallada siguiendo el esquema iconográfico de esta advocación [fig. 87].



Fig. 86: Anónimo. *Niño Jesús de Praga*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén. Fig. 87: José Miguel Vélez, atribución. *Niño Dios de Praga*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 66 x 24 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.

²⁵⁶ ACMQ. Sección Conceptas.

²⁵⁷ GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 36 y 186.

III.III.1.C.4. El Divino Niño Jesús

De reciente implantación en territorio ecuatoriano es la devoción al Divino Niño Jesús²⁵⁸. Aunque es una devoción nueva, la fuerza con la que se ha asentado, hace que debamos incluirla en esta relación. Su origen está en el milagroso Niño Jesús que se venera en el Santuario del Divino Niño Jesús del barrio 20 de Julio de Bogotá (Colombia), cuya devoción propagó el R. P. Juan del Rizzo (1882-1957). El culto al Divino Niño se extendió por toda Colombia, cruzando también a Ecuador, donde hoy es raro encontrar una iglesia en la que no se venere una de sus imágenes. Se trata de un Niño Jesús en pie, con los brazos hacia el cielo y vestido con una túnica de color rosa. Se apoya sobre una nube, en la que aparece el texto “Yo reinaré”. El modelo deriva de las imágenes decimonónicas seriadas, creadas por los talleres de imaginería religiosa de Olot (España).

III.III.1.D. Del pesebre a la cruz

A finales de la Edad Media, en los círculos religiosos europeos surgieron ciertas reflexiones centradas en poner de relevancia la presencia de la muerte en la vida de Cristo desde el mismo momento de su concepción. Algunos teólogos como san Agustín o santo Tomás de Aquino repararon en la vinculación existente entre los pasajes de la Natividad y aquellos de la Pasión, al considerar que los primeros pensamientos del Niño Jesús en el pesebre fueron acerca de su inevitable muerte en la cruz. A partir de esta reflexión, surgió una espiritualidad basada en la dualidad nacimiento-muerte, que rápidamente recurrió al empleo de imágenes que facilitaran su comprensión, y en esa línea surgieron ejemplos en la plástica sobre todo desde finales del siglo XVI. Tras el Concilio de Trento el pensamiento cristiano descubrió que podía acercarse al Niño Jesús y sacar nuevas enseñanzas de su debilidad, dirigiendo su mirada hacia los episodios que mostraban la tierna inocencia de aquel que había nacido para morir en la cruz. Se trató de retrotraer a la infancia de Jesús las características del Jesús adulto. Con estas prefiguraciones pasionarias se creaba una dialéctica entre la dulzura y ternura infantil con la tragedia del drama pasionario, dando lugar a las imágenes del *Niño Jesús de Pasión*. Estas representaciones mostraban como Cristo desde su mismo nacimiento aceptó complaciente su destino sufriente y salvífico, además de resaltar simbólicamente la estrecha conexión entre los misterios de la Encarnación y de la Pasión de Cristo.

²⁵⁸ Acerca de esta devoción véase CABRERA HANNA (2011).

III.III.1.D.1. Prefiguraciones del dolor

El Hijo de Dios conoce, desde su encarnación en la Virgen María, la misión salvadora por la que viene al mundo. Esta certeza, hace que los artistas concibieran el anuncio de la Pasión desde el mismo instante de su nacimiento en el portal de Belén, convirtiendo el coro angélico que canta el *Gloria in excelsis Deo* en portadores de los emblemas de la futura tortura o *arma christi*: el martillo, el hisopo, la corona de espinas, la cruz, la lanza, la columna de la flagelación, el flagelo, el INRI, los clavos, etc. Ya en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, obra de Gómez Manrique (h. 1412-1491), se recogen los diversos símbolos de la Pasión: el cáliz, el astelo y la sogá, los azotes, la corona, la cruz, los clavos y la lanza.

Esta prefiguración del dolor la encontramos en el lienzo del *Nacimiento de Jesús con simbología de la Pasión*²⁵⁹ (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador, en el que el pequeño infante duerme sobre la cruz en la que será traspasado, apoyando su cabeza en la calavera, símbolo de la muerte, a la que habrá de vencer con su propia muerte y resurrección [fig. 88]. Dos de los ángeles portan cartelas, una de ellas dice: “*Dilectus meus mihi illi qui pascitur inter spinas*”, es decir, “Mi amado es para mí, que pastorea entre espinas”. Este texto está tomado de “mi amado es para mí y yo soy para mi Amado; él pastorea entre los lirios” (Cant 2, 16), complementado con “como lirio entre espinas” (Cant 2, 2). En el cuadro se ha sustituido lirios por espinas para ajustar la frase a la Pasión anunciada. La otra cartela dice “*Ego dormio, et cor meum vigilat in tormentis*”, es decir, “Yo duermo y mi corazón vigila en tormentos”. La primera parte de la frase, “*ego dormio, et cor meum vigilat*”, es un verso de una antifona medieval del Beatus Vicentius, el resto de la frase, “*in tormentis*”, sería una adaptación al tema doloroso de la obra. En las ofrendas de los pastores de Belén, Gallegos de Donoso²⁶⁰ ha querido ver un significado que va más allá de las meras formas. Así, el canasto de panes sería una referencia tanto a la multiplicación de los panes, clara prefiguración eucarística, como a la propia institución de la Eucaristía. El cordero ubicado junto al pesebre del Niño Jesús, sería el Agnus Dei, el Cordero de Dios que san Juan Bautista anunciaría antes del Bautismo en el Jordán y que había sido anticipado por los profetas. Las dos palomas corresponderían a la ofrenda que presentaron la Virgen María y san José en el Templo, cuando el anciano Simeón reconoció al Niño Jesús como Salvador y anunció a la Virgen María la espada de dolor

²⁵⁹ GALLEGOS DE DONOSO (2006): 22-24.

²⁶⁰ GALLEGOS DE DONOSO (2006): 22-24.

que atravesaría su corazón. Pero el sentido de las ofrendas va también hacia el Antiguo Testamento, pues encuentra en ellas una similitud con lo demandado por Yavéh a Abraham en la primera alianza sellada con el pueblo elegido. En el sacrificio de la antigua alianza los animales eran partidos para sellar con su sangre el compromiso de fidelidad, mientras que en la nueva alianza, el pan es partido y compartido con los apóstoles y Jesús con su propia sangre sella el compromiso definitivo con la humanidad redimida. Cristo es así el anunciado, el Mesías en quien se cumple la promesa, en Él la alianza de Dios con la humanidad se fortalece con el sello indeleble de la Redención.



Fig. 88: Escuela quiteña. *Nacimiento de Jesús con simbología de la Pasión*. S. XVIII. Óleo sobre tela, 158 x 190 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 30-4-04.

Otras imágenes del Niño Jesús también lo muestran dormido sobre la cruz y el sudario, sujetando con su mano izquierda la corona de espinas, como el *Niño Jesús* (S. XVIII) del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) [fig. 89] y el *Niño Dios dormido*²⁶¹ (S. XVIII) de la colección particular de don Pacífico Chiriboga [fig. 90].

²⁶¹ NAVARRO (2006): 169 y 217, figura 149.

Este modelo también es seguido por el *Niño Dios dormido*²⁶² (S. XIX) de la colección particular de doña Alda De Prati, pero ya solo aparece el sudario [fig. 91]. Todas estas imágenes son muy próximas al *Niño Jesús de pasión dormido*²⁶³ (SS. XVI-XVII) del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (España)²⁶⁴ [fig. 92] y al *Niño Jesús* (finales del S. XVII-comienzos del S. XVIII) atribuido a Agostino Cornacchini del Museo Nacional del Prado de Madrid (España)²⁶⁵ [fig. 93], que a su vez se basa en un *Niño Jesús* (S. XVII) de François Duquesnoy conservado en Viena (Austria). El escultor napolitano Nicolás Salzillo siguió el modelo de Agostino Cornacchini para su representación de *El alma dormida* (ca. 1727) del Convento de Santa Ana de Murcia (España)²⁶⁶ [fig. 94].



Fig. 89: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.

²⁶² GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 76, 77 y 188.

²⁶³ GARCÍA SANZ (2010): 350 y 351. Esta imagen, según la tradición, perteneció a la Infanta Margarita de Austria, quien acostumbraba a llevarla en el bolsillo de su delantal.

²⁶⁴ García Sanz vincula esta talla con la imagen de la colección de don Pacífico Chiriboga, que solo identifica como colección Chiriboga, sin mayor localización, y que conoce gracias a una reproducción fotográfica de la Fototeca de la Universidad de Sevilla (España), número de registro 2-3182.

²⁶⁵ LORENTE (1963): 39-45.

²⁶⁶ NOGUERA CELDRÁN (1997): 15-23; PÁEZ BURRUEZO (1996): 118; SÁNCHEZ-ROJAS (1990): 130; SEBASTIÁN LÓPEZ (1990): 115-117; TORRES-FONTES (2002): 489 y VARIOS (1990): 109.



Fig. 90: Anónimo. *Niño Dios dormido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Ecuador, Colección de don Pacífico Chiriboga.



Fig. 91: José D. Carrillo, atribución. *Niño Dios dormido*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 44 x 18 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.



Fig. 92: Anónimo español. *Niño Jesús de pasión dormido*. Finales del S. XVI-principios del S. XVII. Madera tallada y policromada, 15 cm. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Núm. Inv. 00612001.



Fig. 93: Agostino Cornacchini, atribuido. *Niño Jesús*. Finales del S. XVII-comienzos del S. XVIII. Mármol, 32 x 100 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Núm. Inv. E00285.



Fig. 94: Nicolás Salzillo. *El alma dormida*. Ca. 1727. Madera tallada y policromada, 18 x 55 x 22 cm. Murcia, Convento de Santa Ana.

A esta misma interpretación simbólica responde una imagen en cera²⁶⁷ del *Niño Jesús* del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador, que durmiendo plácidamente sujeta en su mano la cruz. El Niño Jesús se presenta descansando sobre un colchón con dos almohadones, vistiendo un traje²⁶⁸ blanco recamado con follaje dorado del siglo XIX. De fondo, aparece un paisaje rural pintado sobre vidrio²⁶⁹ y todo ello, se contiene en una urna²⁷⁰, también del siglo XIX [fig. 95]. Su autoría se ha atribuido al cerero Toribio de Ávila²⁷¹ y, por lo tanto, se ha fechado en el siglo XVIII, pero, en realidad, estamos ante una obra francesa del XIX. Aunque la obra fue ofrecida a las colecciones del entonces Museo del Banco Central del Ecuador por doña Ana Musello Durango²⁷², habría que ponerla en relación con las imágenes francesas del Niño Jesús en cera que llegaron al Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) en el siglo XIX, gracias al Director de los Hermanos de las Escuela Cristianas²⁷³ [fig. 96]. El modelo de la imagen, así como el color de la cera empleada, la inclusión de cabellos, etc. hacen que la obra no pueda deberse a Toribio de Ávila [fig. 97].

²⁶⁷ La escultura en cera llegó a Hispanoamérica a través de España. Navarro, en su estudio acerca de la escultura en Ecuador, afirma que en la Real Audiencia de Quito comenzó a practicarse desde mediados del siglo XVII, en la ejecución de bajorrelieves de retablos, tabernáculos, relicarios y urnas, como el retablo de Santa Ana de la Catedral de Quito (Ecuador) y el tabernáculo del altar primero de la iglesia de San Francisco de Quito (Ecuador). Para la ejecución de estas imágenes, se utilizaba como materia prima la cera de ballena importada de Chile, parafina, cera de abeja, carmín, colorante. Para el cabello y pestañas, se usaba pelaje de buey y los ojos, de vidrio, se fabricaban con finas botellas que el mismo artesano refundía para moldearlos. ESTELLA (1993): 149-160; HIDALGO (2009): sin paginar y NAVARRO (2006): 180 y 181.

²⁶⁸ Anónimo. *Vestimenta y diadema*. S. XIX. Tela bordada, 17 x 39 cm. MMCE. Núm. Inv. 21-31-66.

²⁶⁹ Anónimo. *Urna*. S. XIX. Vidrio y madera, 44 x 39 x 24 cm. MMCE. Núm. Inv. 23-31-66.

²⁷⁰ Anónimo. *Paisaje*. S. XIX. Óleo sobre vidrio, 33 x 38 cm. MMCE. Núm. Inv. 22-31-66.

²⁷¹ El escultor Toribio Ávila se dedicó, en el siglo XVIII, a la escultura en cera, fundando una verdadera escuela, a la que, según Navarro, se debe una multitud de pequeñas figuras religiosas, como el Niño Jesús en el pesebre de los Nacimientos. De este escultor, se conservan en el Convento de San Francisco de Quito (Ecuador), un *San Jerónimo*, un grupo de la *Virgen velando el sueño del Niño Jesús* y otro de la *Impresión de las llagas a San Francisco*, reproducción en cera del relieve de Caspicara que se encuentra en la Capilla de Cantuña de Quito (Ecuador). Como el escaparate de La Virgen y el Niño Jesús se conserva en el Museo Marés de Barcelona (España) otro escaparate, de igual composición y estilo, aunque invertida. ESTELLA (1993): 149-160 y NAVARRO (2006): 180 y 181.

²⁷² Así consta en la ficha de inventario del antiguo MBCE.

²⁷³ El hermano José, en reciprocidad a los favores que recibieron del Carmen Bajo en la época de la fundación de su instituto en Quito (Ecuador), interesó a las Carmelitas de la Encarnación de París (Francia) en favor de las de la Santísima Trinidad de Quito (Ecuador). La Madre Aurelia de la Presentación, Priora del monasterio parisino, les envió un donativo consistente en telas, Niños Jesús de cera dentro de sus redomas de cristal, de los que sólo se conserva uno en la Sala del Belén, cuadros de reliquias y varios objetos, entre ellos una estampa de la Santa Teresa de Jesús, bendecida por el Papa Pío IX el 13 de abril de 1859, y en cuyo reverso hay una dedicatoria firmada por las veinticinco religiosas que componían la comunidad de París, el 24 de agosto de 1869. LUNA TOBAR (1997): 106 y 107.



Fig. 95: Anónimo francés. *Niño de Nacimiento*. S. XIX. Cera, 26 x 14 x 8 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Núm. Inv. 3-31-66. Fig. 96: Anónimo francés. *Fanal con Niño Jesús*. S. XIX. Cera. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Carmen Bajo. Coro alto.



Fig. 97: Toribio de Ávila. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Cera, 26 x 14 x 8 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Núm. Inv. 3-31-66.

Como prefiguración de la Pasión, fueron muy habituales las representaciones pictóricas que mostraban al Niño Jesús rodeado de las *arma christi*, como el *Niño Jesús con elementos de la Pasión*²⁷⁴ (1741) del artesonado de la Sala Capitular del Convento de San Agustín de Quito (Ecuador), en el que se muestra al Niño Jesús abrazado a una cruz enhiesta con las *arma christi*, el cáliz eucarístico y el buey y la mula [fig. 98].



Fig. 98: Espadaña. *Niño Jesús con elementos de la Pasión*. 1741. Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm. Quito, Convento de San Agustín. Sala Capitular.

En este mismo sentido, el Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador) cuenta entre sus fondos con un lienzo de la *Prefiguración de la pasión*²⁷⁵ (S. XVII), en el que un Jesús ya adolescente, arrodillado, contempla los elementos de su futuro martirio [fig. 99]. Hemos descubierto que este lienzo se basa en el grabado de Hieronymus Wierix

²⁷⁴ ESCUDERO ALBORNOZ (2009): 103 y VARIOS (1999): 10.

²⁷⁵ MORENO DE DÁVILA (2005): 38-40 y 160 (lám. 3). Moreno de Dávila afirma que se trata de una “iconografía poco frecuente”, lo cual, sencillamente, no es cierto, añadiendo, además, que “existen pocas versiones sobre este tema en Latinoamérica”, cuando fue un tema bastante frecuente en la pintura de la América Virreinal.

titulado *Un hombre santo contemplando los instrumentos de la Pasión*²⁷⁶ (anterior a 1619) [fig. 100]. El lienzo presenta ligeras variantes respecto al grabado, sobre todo en la colocación de los instrumentos de la Pasión, además de que el hombre santo se ha transformado en Cristo.



Fig. 99: Anónimo. *Prefiguración de la pasión*. S. XVII. Óleo sobre lienzo, 125 x 93 cm. Cuenca, Museo de las Conceptas. Reserva. Núm. Inv. 2M6-278-89-A. Fig. 100: Hieronymus Wierix. *Un hombre santo contemplando los instrumentos de la Pasión*. Anterior a 1619. Grabado, 10,1 x 6,4 cm.

Estas prefiguraciones del dolor también estuvieron presentes en el pesebre de Belén, como muestra el *Estandarte de la Sagrada Familia con Niño de la Pasión* (S. XVIII) del Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador), en el que se representa la doble Trinidad [fig. 101 y 102]. En el pesebre, el Niño Jesús aparece acostado abrazando la cruz, con la cartela del INRI, vestido con la túnica morada, coronado de espinas y rodeado de algunas de las *arma christi*, como los dados y la lanza. Muy similar a esta representación, en cuanto a simbolismo y composición se refiere, es el *Nacimiento de Jesús* (S. XIX) del Museo Monacal del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador), en el que también aparece la doble Trinidad [fig. 103 y 104]. La Virgen María y San José se muestran en adoración del Divino Infante, que está acostado en el

²⁷⁶ De este grabado se conocen tres versiones. VAN RUYVEN-ZEMAN y LEESBERG (2004): 246 y 247.

pesebre abrazando la cruz, con la cartela del INRI, coronado de espinas y vestido, de nuevo, con la túnica morada. El Niño Jesús sujeta, y muestra, en su mano derecha los tres clavos con los que será crucificado. Junto a la cruz, y sobre la paja del pesebre, aparecen dispuestos, la lanza, el palo con la esponja, los flagelos y los dados, parte de las *arma christi*.



Fig. 101: Anónimo. *Estandarte de la Sagrada Familia con Niño de la Pasión*. S. XVIII. Óleo sobre tela. Quito, Museo de Arte Colonial. Fig. 103: Anónimo. *Nacimiento de Jesús*. S. XIX. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo Monacal del Monasterio de Santa Catalina de Siena.

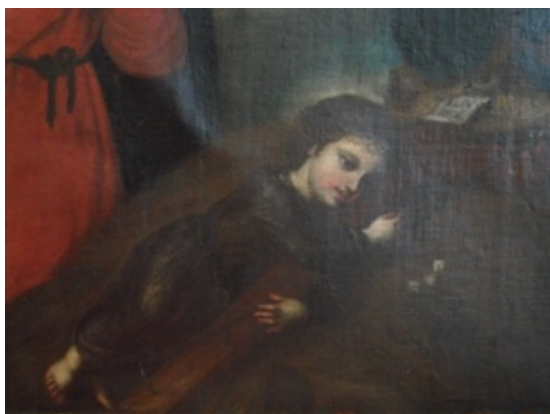


Fig. 102: Anónimo. *Estandarte de la Sagrada Familia con Niño de la Pasión* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre tela. Quito, Museo de Arte Colonial. Fig. 104: Anónimo. *Nacimiento de Jesús* (detalle). S. XIX. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo Monacal del Monasterio de Santa Catalina de Siena.



Fig. 105: Escuela quiteña. *Mater Salvatoris* o *Virgen Madre Dolorosa con el Niño Jesús y emblemas de la Pasión*. SS. XVIII-XIX. Óleo sobre tela, 102,5 x 77,5 cm. Quito, Monasterio de Santa Clara. Fig. 106: Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber. *Mater Salvatoris*. Estampa número veintidós de la *Letanía Lauretana*. 1750.

Los emblemas de la Pasión también podemos encontrarlos en algunos lienzos de la Virgen con el Niño, como en la *Mater Salvatoris*, catalogada también como *Virgen Madre Dolorosa con el Niño Jesús y emblemas de la Pasión*²⁷⁷ (SS. XVIII-XIX) del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), en el que la Virgen María porta al Niño Jesús en sus brazos, que tiene una pequeña cruz en sus manos [fig. 105]. La escena se presenta rodeada, a manera de orla, por la corona de espinas. Medallón que se presenta sobre la cruz, en torno a la que, a manera de orla, aparecen los emblemas de la Pasión²⁷⁸. Lo más interesante de este lienzo, es que su autor tomó como modelo un grabado de Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, en concreto, la estampa número veintidós de la *Letanía Lauretana*, escrita por Franciscus Xavieris Dornn y publicada por Johan Baptist Burckhart en Augsburgo en 1750 [fig. 106]. Los Klauber y,

²⁷⁷ GALLEGOS DE DONOSO (2006): 80 y 81 y VARIOS (1999): 8.

²⁷⁸ De derecha a izquierda encontramos la jofaina con el agua del lavatorio de Pilatos, la bolsa con las treinta monedas de plata de la traición de Judas, la linterna con que Judas y los soldados se iluminaron en el camino hacia Getsemaní, las espadas y los palos para apresar a Jesús, el hisopo con que el centurión mojó los labios de Jesús con vinagre, ramas para los azotes, los dados con que los soldados echaron en suerte la túnica de Jesús, el letrero con las letras INRI, los clavos, los flagelos o látigo de la flagelación y la lanza que atravesó el costado de Cristo, un guantelete, una vela, la columna de la flagelación, la sábana de la mortaja, las tenazas junto al martillo y la escalera del descendimiento.

especialmente, la *Letanía Lauretana* fue una de las fuentes más populares para las artes iberoamericanas en el siglo XVIII, conservándose numerosos ejemplos en todos los territorios americanos. Lo que nos permite volver a incidir en la importancia de la circulación de imágenes entre territorios²⁷⁹.

Estos mismos instrumentos de la Pasión aparecen, asimismo, en el lienzo de la *Virgen de los Instrumentos de la Pasión*²⁸⁰ (S. XVIII) del Convento de San Diego de Quito (Ecuador), en el que la Virgen María, con el Niño Jesús, aplasta la cabeza de la serpiente, cuya cabeza pisa con la cruz, mientras los ángeles portan las *arma christi*.

III.III.1.D.2. Pensamiento en la Pasión

Como parte de las prefiguraciones pasionarias del Niño Jesús hay que presentar las imágenes del *Niño Jesús del Pensamiento*. Estamos ante un tema en paralelo al del *Cristo de la Humildad y Paciencia* o *Piedra Fría*, trasladado, en este caso, al ámbito de la niñez. Para este asunto, en los siglos XVI y XVII, los escultores, en España, optaron por presentar una escena intimista, ajena a la atmósfera del Calvario, presentando al Niño Divino con el atavío cortesano propio de los infantes españoles, el vaquero, considerándolos, por este motivo, *Niños Jesús en Majestad* o *Soberanos*, obviando su carácter pasionario²⁸¹. Llegado el siglo XVIII, se optó por mostrar al Niño Jesús meditativo como Cristo adulto con un escalofriante realismo.

En el Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), las hermanas Clarisas veneran la imagen del *Niño del pensamiento*²⁸², que, en ademán de pensar o meditar acerca de su futura Pasión, apoya su codo derecho sobre el mundo y la mano sobre un lado del rostro [fig. 107]. Justo Estebaranz vincula esta imagen con en el grabado de Anton II Wierix que representa al *Niño Jesús durmiendo en el corazón en medio de una tormenta*, perteneciente a la serie de *El Corazón humano conquistado por el Niño Jesús*²⁸³ [fig. 108].

²⁷⁹ Acerca de las fuentes grabadas de la pintura quiteña en el siglo XVII, véase JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito (Ecuador): Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011, pp. 189-240.

²⁸⁰ Escuela quiteña. *Virgen de los Instrumentos de la Pasión* o *Dolorosa combatiente con el Niño Jesús y emblemas de la Pasión*. S. XVIII. Óleo sobre tela, 242 x 150 cm. CSDiQ. Núm. Inv. 2C12-37-75. GALLEGOS DE DONOSO (2006): 82, KENNEDY TROYA y ORTIZ CRESPO (1982): 284 y VARIOS (1999): 84.

²⁸¹ PEÑA MARTÍN (2010): 113-128.

²⁸² ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 206 y 207; VARGAS (1972): 228 y 236; VARGAS (2005): 229 y VARIOS (1976): 65 y 66.

²⁸³ JUSTO ESTEBARANZ (2013): 455-468 y VAN RUYVEN-ZEMAN Y LEESBERG (2003): 47 y 52.



Fig. 107: Anónimo. *Niño Jesús Salvador del Mundo* o *Niño del pensamiento*. Madera policromada, 64 x 40 x 29 cm. Quito, Monasterio de Santa Clara. Coro alto. Fig. 108: Anton II Wierix. *Niño Jesús durmiendo en el corazón en medio de una tormenta*. Grabado, 9,4 x 5,8 cm. Perteneciente a la serie de *El Corazón humano conquistado por el Niño Jesús*.



Fig. 109 y 110: Anónimo. *Niño Jesús Salvador del Mundo* o *Niño del pensamiento* (detalles). Madera policromada, 64 x 40 x 29 cm. Quito, Monasterio de Santa Clara. Coro alto.

El escultor quiteño habría mantenido la postura original en sus rasgos esenciales, aunque difiere en algunos detalles del original flamenco. El niño entorna los ojos, mientras que en el grabado los tenía completamente cerrados. Además, se ha modificado levemente la posición de la mano izquierda, que en la imagen quiteña descansa sobre el muslo izquierdo. Asimismo, se ha prescindido del corazón que

enmarcaba al Niño, así como de los rayos que iluminaban al protagonista de la escena desde distintos frentes. La representación original era una reflexión sobre el verdadero amor que no es destruido por el viento ni por las tempestades [fig. 109 y 110]. De esta estampa se conservan diferentes versiones, como las grabadas por Hieronymus Wierix antes de 1619²⁸⁴ [fig. 111 y 112] y Johannes Wierix antes de 1620²⁸⁵ [fig. 113], por lo que, en realidad, cualquiera de ellas pudo ser la empleada como fuente de inspiración, aunque lo más lógico es pensar que se tratara de una de las estampas en las que el Niño Jesús medita apoyado en el brazo derecho.



Fig. 111: Hieronymus Wierix. *El Niño Jesús durmiendo en el corazón*. Antes de 1619. Grabado, 7,5 x 5,2 cm. Fig. 112: Hieronymus Wierix. *El Niño Jesús durmiendo en el corazón*. Antes de 1619. Grabado, 8,5 x 6,5 cm. Fig. 113: Johannes Wierix. *El Niño Jesús durmiendo en el corazón*. Antes de 1619. Grabado, 7,3 x 4,4 cm.

El *Niño Dios* 470 (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador responde a esta misma prefiguración [fig. 114]. Se trata también de una talla de bulto redondo, en la que el Niño Jesús, meditando, apoya su cabeza sobre su brazo derecho. Esta iconografía, asimismo, se encuentra en una *Cuchara de madera tallada* (S. XVIII) de la misma reserva de Arte Colonial, en la que, en la mitad del mango, aparece un niño desnudo meditativo, entre dos leones [fig. 115]. Nos encontramos ante un objeto singular, del que desconocemos su procedencia, adscripción así como función.

²⁸⁴ VAN RUYVEN-ZEMAN Y LEESBERG (2003): 58 y 59.

²⁸⁵ VAN RUYVEN-ZEMAN Y LEESBERG (2003): 59.



Fig. 114: Anónimo. *Niño Dios* 470. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 29 x 13 x 10 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-23-82. Fig. 115: Anónimo. *Cuchara de madera tallada*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 21 x 4 x 2 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-33-71.



Fig. 116: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 15 x 6 x 3 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 85-1-66.

Algunas imágenes del Niño Jesús de Nacimiento, como una de las conservadas en la Reserva de Arte Colonial del Museo Ministerio de Cultura del Ecuador, adoptaron esta misma postura meditativa [fig. 116].

III.III.1.D.3. La cruz como premonición de la Pasión

Como premonición de la Pasión, se presentó al Niño Jesús meditando acerca de su futura Pasión, dirigiendo sus pensamientos hacia una cruz que sostenía en sus manos. Portando la cruz en su mano, encontramos el *Niño Dios* (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador, que dirige la mirada hacia su mano izquierda, en la que estaría sujetando un elemento hoy perdido, que, con total seguridad, sería una cruz [fig. 117]. A esta misma idea responde el *Niño Jesús* (S. XVIII) del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), que se muestra sentado, sujetando con su mano izquierda la cruz, mientras que con la derecha bendice [fig. 118]. Esta imagen, hasta la remodelación de la Sala del Belén en el año 2014, era venerada por las clarisas como el *Niño Juan Bautista con el cordero*, como consta en la cartela colocada por las monjas, pero, en realidad, corresponde a un Niño Jesús premonitorio de la Pasión. Además ha sido transformado iconográficamente en una especie de Buen Pastor, al colocarle varias ovejas de diversa factura y datación.



Fig. 117: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 61,5 x 28 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-28-80. Fig. 118: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.

En muchas de estas imágenes el Niño Jesús dirige su mirada hacia su mano izquierda, en la que estaría sujetando la cruz, elemento generalmente hoy perdido, como

el *Niño Jesús*²⁸⁶ (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Mirando la cruz, encontramos también al *Niño Jesús*²⁸⁷ (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del mismo museo, aunque en este caso se trata de una imagen sedente, en la que el Niño Jesús dirige su mirada hacia su mano izquierda, en la que estaría sujetando una pequeña cruz.



Fig. 119: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 41 x 25 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-18-82.

Algunos Niños Jesús aún portan, en sus manos, la cruz y la corona de espinas, como el *Niño Dios* (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador, en cuyo ajuar cuenta con un precioso colgante²⁸⁸ probablemente de labor conventual, trabajado en hilo de plata con la técnica de gusanillo, y un rosario²⁸⁹, también de labor conventual, compuesto por pepas entretejidas de fibra

²⁸⁶ Taller de Caspicara. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 67 x 29 x 17 cm. MMCE-RAC. Núm. Inv. 1-27-79.

²⁸⁷ Anónimo. *Niño Jesús (sedente)*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 61 x 30 x 19 cm. MMCE-RAC. Núm. Inv. 1-1-79.

²⁸⁸ Anónimo. *Colgante 206*. S. XVIII. Hilo de plata, lentejuelas, hilo de seda, etc., 20 x 12 x 4 cm. MMCE-RAC. Núm. Inv. 2-18-82. Este colgante está compuesto por un cordón doblado del que penden primero una borla de hilo de plata y lentejuelas, luego otra borla, una parte central bordada y aplicada con lentejuelas, mullos, flores de hilo de seda y dos pajarillos a los lados, de esta parte central, penden dos colgantes de hilo de plata y lentejuelas. Muy próxima a esta labor son las conservadas en el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador).

²⁸⁹ Anónimo. *Rosario 603*. S. XX. Fibra vegetal, 55 x 3 cm. MMCE-RAC. Núm. Inv. 5-18-82.

vegetal [fig. 119]. Estas cruces, por lo general, solían ser de plata, como las que aún portan algunas imágenes de la colección particular de doña Alda De Prati²⁹⁰.

Abrazado a la cruz se presenta un *Niño Jesús* (SS. XVIII-XIX) de la Casa Museo María Augusta Urrutia de Quito (Ecuador) [fig. 120 y 121].

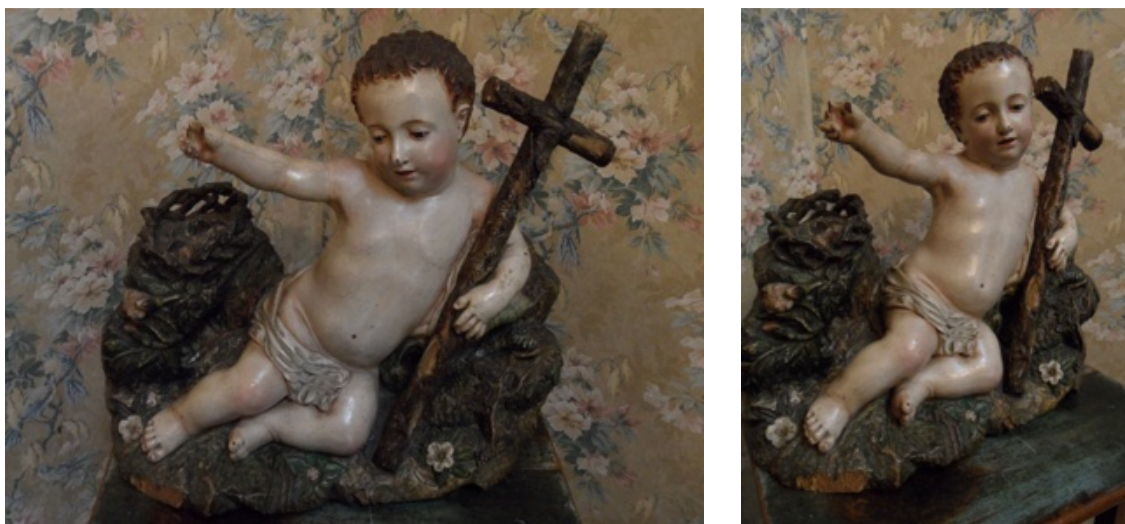


Fig. 120 y 121: Anónimo. *Niño Jesús*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada. Quito, Casa Museo María Augusta Urrutia.

III.III.1.D.4. La cruz en el pesebre

Muchos de los Niños Jesús que hoy son considerados como imágenes para el Nacimiento, ya que de ellos forman parte, fueron, en realidad, concebidos como representaciones pasionarias en las que el Niño Jesús sujetaba con su mano derecha una pequeña cruz, mientras que la señalaba con la izquierda. Esta cruz, por lo general, hoy no existe. El Niño Jesús se presentaba de cúbito derecho, es decir, recostado del costado derecho, con su brazo derecho flexionado, la pierna derecha también flexionada y, sobre ésta, la pierna izquierda. La cabeza se mostraba levantada, elevando la mirada hacia el cielo. Esta representación fue muy habitual entre los escultores de la Real Audiencia de Quito, conservándose, por ello, muchos ejemplares que responden al mismo patrón. Entre éstos, se encuentra el *Niño Jesús recostado*²⁹¹ (S. XVIII) de la Colección Uribe Lasso de Quito (Ecuador), así como dos imágenes pertenecientes al Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador, como son el *Niño Jesús* (S. XVIII)²⁹² [fig. 122] y el

²⁹⁰ GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 50, 51, 62, 63, 65, 108, 109, 120, 121, 140, 141, 174, 156, 157, 187, 189, 191 y 192.

²⁹¹ Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 13 cm. Quito (Ecuador), Colección particular de la Familia Uribe Lasso. VARIOS (1965): sin paginar. Sección Vida de Jesús, n°. 6.

²⁹² Expuesto en el museo sin el diván.

Niño de Nacimiento (S. XVIII) [fig. 123], que presenta una ligera variante, ya que eleva su brazo izquierdo hacia el cielo o un *Niño Jesús*²⁹³ (S. XVIII) del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador).



Fig. 122: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 15,5 x 29 x 12,5 cm. Quito, Museo Ministerio de Cultura. Núm. Inv. 3-37-85.

²⁹³ Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. MCC. Donación de don Manuel Vintimilla Ledesma.



Fig. 123: Anónimo. *Niño de Nacimiento (cúbito lateral derecho)*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 28 x 18 x 9,2 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-32-84. Fig. 124: Anónimo. *Niño Dios 470*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 18 x 32 cm. Núm. Inv. 1-49-82.

A pesar de que son más habituales las imágenes que están recostadas del costado derecho, también las encontramos apoyadas sobre el cúbito izquierdo, como el *Niño Dios 470* (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador [fig. 123]. Son muy pocas las imágenes que no han perdido su carácter pasionario, y que, por lo tanto, aún presentan la cruz en sus manos, como sucede en el *Niño de Nacimiento* (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador [fig. 124], el *Niño Jesús* (S. XVIII) que está colocado en el Risco o Nacimiento del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador), u otro *Niño Jesús*²⁹⁴ (S. XVIII) contenido en urna, perteneciente al mismo museo.



Fig. 125: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 11 x 20 x 7 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 28-19-70. Fig. 126: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 18 x 37 x 15 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 2-26-68.

²⁹⁴ Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. MCC.

Estas imágenes también podían portar la corona de espinas, como el *Niño Dios* (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador [fig. 126] y el *Niño Jesús* (S. XVIII) del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), que además presenta su frente ensangrentada por las espinas, brotando varios pequeños regueros de sangre, quizás en recuerdo del soneto *Al Nacimiento de Cristo de Nuestro Señor* (1600) de Luis de Góngora: “que más fue sudar sangre / que haber frío” [fig. 127]. La corona de espinas y la sangre también están presentes en el *Niño Dios de la Sentencia, sangrante, con corona*²⁹⁵ (S. XVIII) de la colección particular de doña Alda De Prati [fig. 128]. Otra imagen de esta misma colección, el *Niño Dios de la Sentencia recostado*²⁹⁶ (S. XVIII), también muestra su frente ensangrentada [fig. 129].



Fig. 127: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Nacimiento.

²⁹⁵ GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 124, 125 y 190.

²⁹⁶ GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 128, 129 y 190.



Fig. 128: Anónimo. *Niño Dios de la Sentencia, sangrante, con corona*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 30 x 15 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.



Fig. 129: Anónimo. *Niño Dios de la Sentencia recostado*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 27 x 15 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.

Estas imágenes, desprovistas de su carácter pasionario, fueron empleadas en los Nacimientos, como sucede con el *Niño Jesús del Nacimiento*²⁹⁷ (S. XVIII) del Museo Monacal del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador), que aparece apoyado sobre su costado derecho, o en el Nacimiento de la colección de doña María Gangotena de Mancheno, que también presenta una imagen de este tipo²⁹⁸. O un *Niño Jesús*²⁹⁹ (S. XVIII) del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), que se presenta como Niño Jesús de Misterio dentro de un pequeño escaparate de vidrios y espejos, en el que la Virgen y San José son de recorte. En Nacimientos tallados en el siglo XX, aún encontramos imágenes del Niño Jesús que siguen repitiendo este modelo, como el *Niño Dios*³⁰⁰ (S. XX) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador, que con su mano izquierda señala la cruz ausente en la palma de la mano derecha.

III.III.1.D.5. Una cruz musical

El Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador) exhibe un lienzo del *Niño de la Pasión* (1818) en el que el Niño Jesús aparece tocando la cruz como si de un instrumento musical se tratase³⁰¹ [fig. 130]. Para ello, en la cruz se extienden cinco cuerdas o nervios, bien tensas y sujetas en los extremos, en las que se ha querido ver las cinco llagas de Cristo. Como instrumento simbólico, la cruz actúa como bastidor donde se tensa el cuerpo de Cristo³⁰². Para san Agustín, Cristo resucitado aparece como instrumento musical en sí mismo, en el comentario al Salmo 56, 16³⁰³, en el que se

²⁹⁷ Bernardo de Legarda (autoría tomada de la ficha catalográfica del Museo). *Nacimiento de Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. MMQ.

²⁹⁸ Anónimo. *Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito (Ecuador), Colección particular de doña María Gangotena de Mancheno. ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 200 y 201.

²⁹⁹ Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. MICQ, Sala del Nacimiento.

³⁰⁰ Anónimo. *Niño Dios (pañó azul claro)*. S. XX. Madera tallada y policromada, 12 x 25,5 x 10,2 cm. MMCE-RAC. Núm. Inv. 3-32-79.

³⁰¹ PEÑA MARTÍN (2015): 205-214; SCHENONE (1998): 114 y SEBASTIÁN LÓPEZ (1976): 120 y 121.

³⁰² “Esa cruz es bastidor / adonde estirado eres, / la sangre, seda y color, / los clavos, los alfileres, / y las llagas, la labor”. Fragmento de las Quintillas de Miguel Cid de su *Justa en alabanza de Iesu Christo crucificado* (1647).

³⁰³ “Levántate, gloria mía, es decir, sea glorificado Jesús después de la pasión. Levántate, salterio y cítara. ¿A qué cosa invita a levantarse? Veo que menciona dos instrumentos, pero el cuerpo de Cristo es uno solo. Resucitó una carne, y, sin embargo, resucitaron dos órganos: el salterio y la cítara. Se denominan órganos todos los instrumentos músicos [...] el salterio es un órgano o instrumento músico que tiene cuerdas tensas y se soporta con las manos del que toca; pero la parte en donde adquieren sonido las cuerdas, es decir, la concavidad o caja de resonancia de madera de que se halla dotado el salterio y que resuena al tacto, porque recoge el aire, está situada en el salterio en la parte superior. La cítara, por el contrario, tiene su caja resonante de madera en la parte inferior. Así, pues, en el salterio las cuerdas adquieren el sonido debido a la parte superior, y en la cítara, a la inferior. En esto, pues, se diferencian el

afirma que el salterio y la cítara conforman el cuerpo de Jesús. No necesita tañer el instrumento de la cruz, pulsa su propia carne y vibrando con el dolor supremo de la muerte como cítara, obra el mayor de los prodigios como salterio, la resurrección y victoria sobre la muerte. Esta idea es compartida por Juan de Soto en su *Exposición paraphrástica del psalterio de David en diferente género de verso español* (1612) y Antonio de Cáceres y Sotomayor en la *Paráphrasis de los psalmos de David* (1616)³⁰⁴.



Fig. 130: Antonio Salas. *Niño de la Pasión*. 1818. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo de Arte Colonial.

Esta pintura guarda importantes semejanzas compositivas con el lienzo de *El Niño Jesús tocando la cruz como un instrumento musical* (S. XVII) perteneciente a la colección Bedoya de Cali (Colombia), en el que el Niño Jesús reposa en una cama sujetando una cruz, sobre cuyo crucero se sitúa su corazón sangrante, de tal manera que

salterio y la cítara. ¿Qué cosa nos simbolizan estos dos instrumentos? Pulsa Jesucristo, Señor y Dios nuestro, su salterio y su cítara, y dice: Me levantaré de mañana. Pienso que advertís que se trata aquí de la resurrección del Señor [...] El Señor ejecutó, por medio de su carne, dos clases de obras; hizo milagros y soportó padecimientos. Los milagros procedían de arriba; los padecimientos, de abajo. Los milagros que hizo son obras divinas, pero los ejecutó por el cuerpo, los llevó a cabo por la carne. Luego, obrando la carne cosas divinas, es salterio. Sufriendo la carne cosas humanas, es cítara [...] cuando oyes que a un tiempo sonó en la carne algo de arriba y de abajo, entonces observa que resucitó una sola carne, y en ella reconocamos el salterio y la cítara”. SAN AGUSTÍN (1965): 413-415.

³⁰⁴ ROBLEDO ESTAIRES (2007): 7.

a lo largo del madero corren varios hilos de sangre dando la impresión de que son cuerdas musicales que el niño pulsa con delectación³⁰⁵ [fig. 131]. En el lienzo del Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador) la cruz no cuenta con clavos y si con cuerdas, en vez de hilos de sangre [fig. 132]. Las semejanzas entre ambas responde al trasvase de repertorios grabados, cuya fuente aún no hemos localizado.



Fig. 131: Anónimo. *El Niño Jesús tocando la cruz como instrumento musical*. S. XVII. Óleo sobre lienzo. Cali, Colección Bedoya. Fig. 132: Antonio Salas. *Niño de la Pasión*. 1818. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo de Arte Colonial.

En obras semejantes, como el lienzo anónimo mexicano *Cristo niño en ademán de tañer la cruz transformada en instrumento musical*³⁰⁶ (S. XVII) de la colección del doctor Crispiniano Arce, el Niño Jesús aparece en pie, apoyado uno de sus pies sobre la calavera y rodeado de los instrumentos de la Pasión, con el texto: “*CANTABILES MIHI ERANT IUSTIFICATIONES TUAE IN LOCO PEREGRINATIONIS MEAE*”³⁰⁷, correspondiente al Salmo 118, 54 [fig. 133]. El Niño Jesús aparece como modelo de citaristas, que supo arrancar de los dolores de la Pasión la melodía más agradable a los designios del Padre.

Estos cuadros invitaban al fiel a la transmutación del dolor en gozo, es decir, a que pulsase su cuerpo para extraer del dolor la alegría de la salvación y a que aprendiese a transformar en cítara o salterio la cruz, como apuntaba el místico Benedicto Van

³⁰⁵ SEBASTIÁN LÓPEZ (1991): 5-64.

³⁰⁶ ROBLEDO ESTAIRES (2007): 2.

³⁰⁷ Puede verse traducido como “Tus justificaciones eran para mí dignas de ser cantadas en el lugar de mi peregrinación” o “Fueron mis cantos tus estatutos en la casa de mi peregrinación”.

Haeften en su *Regia Via Crucis*³⁰⁸. En el emblema decimotercero de su segundo libro, *Staurofila*, la amante de la cruz, aparece tocando la cruz, con agradable entretenimiento y placer, convertida en arpa, mientras que Jesús canta los Salmos [fig. 134]. Su lema es “Gozaos participando en la Pasión de Cristo”, lo que se subraya en el epigrama: “Delicia es la enfermedad, / la muerte ganancia es, / la pena deleyte, y cruz / ninguna cruz padecer”³⁰⁹.



Fig. 133: Anónimo mexicano. *Cristo niño en ademán de tañer la cruz transformada en instrumento musical*. S. XVII. Óleo sobre lienzo. Colección particular del Dr. Crispiniano Arce. Fig. 134: *Gozaos participando en la Pasion de Christo*. Emblema contenido en Haesteno, Benedicto (traducción al castellano de fray Martín de la Cruz). *Camino Real de la Cruz*. Valladolid: Juan Godínez, 1721, página 152. Libro II. Capítulo XX. Emblema II, 13. Texto: Communicantes CHRISTI passionibus, gaudete. I. Pet. 4, 13 / Morbus deliciae, mors lucrum, poena voluptas, Crux mihi quod nulla me Cruce cerno premi.

III.III.1.E. Niños Jesús de Pasión

Dentro de la categoría de Niños Jesús de Pasión encontramos aquellos que representan episodios de la Pasión de Cristo traspasados a su edad infantil, como el Niño de la Sentencia, el Niño de la espina, el Niño Jesús Nazareno, los niños con los estigmas de la Pasión y el Niño Jesús en la cruz.

³⁰⁸ Véase a este respecto ROBLEDÓ ESTAIRÉ (2007): 8 y 9.

³⁰⁹ Acerca de los emblemas del *Camino Real de la Cruz* de Van Haeften, véase SEBASTIÁN LÓPEZ (1991): 5-64.

III.III.1.E.1. El Niño de la Sentencia

En relación a la sentencia por la que Cristo fue condenado a morir crucificado, en la Real Audiencia de Quito surgieron las imágenes del Señor de la Sentencia, que lo mostraban sentado, coronado de espinas y con la caña en su mano, a manera de cetro. Esta representación se trasladó también a su edad infantil, como muestra el *Niño Dios de la Sentencia*³¹⁰ (S. XVIII) de la colección de doña Alda de Prati [fig. 135 y 136]. Esta imagen, en realidad, es un Niño Jesús, con un sistema de goznes, sentado en una silla, en actitud de bendecir. Pero que, por la presencia de sangre en su frente, se ha interpretado como una prefiguración de las imágenes del Señor de la Sentencia.



Fig. 135 y 136: Manuel Chili Caspicara, atribución. *Niño Dios de la Sentencia*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 38,5 x 46,5 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.

Esta denominación no es moderna puesto que en un reclamo de la testamentaria de Carlos Pesenti, administrador de alcabalas de Quito, en 1805, a Juan Antonio Aycardo por las cuentas de una variedad de productos que llevó de venta a Guayaquil (Ecuador), a mitad de ganancias, consta un “Niñito de la sentencia de a tertia”³¹¹, que

³¹⁰ GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 16, 17, 24 y 185.

³¹¹ AHNQ. Sección Juicios. Primera Notaría. Caja 223 (1805). Carpeta 8-VIII-1805. Recogido en ORTIZ CRESPO (2010): 13-23.

fue vendido por cuatro pesos. No contamos con más ejemplos al respecto, puesto que se trata de una denominación que las clausuras quiteñas no emplean actualmente.

III.III.1.E.2. Niño de la espina

La representación del Niño de la espina deriva conceptualmente de la escultura clásica del *Espinario*, que muestra a un joven mensajero retirándose una espina clavada en la planta del pie. La interpretación cristiana de este tema muestra al Niño Jesús con rostro triste, tratando de sacarse una espina clavada, en este caso, en la yema de un dedo de su mano. En el ámbito conventual hispánico, fueron muy abundantes las obras pictóricas que respondían a esta iconografía³¹². En el caso quiteño, son muy escasas las tallas que recogen esta escena, la única imagen que hemos localizado es el *Niño de la espina*³¹³ (S. XVIII) del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires (Argentina) [fig. 137]. Se trata de una talla de cuerpo entero, que presenta al Niño Jesús, en pie y desnudo, mirando la espina clavada en uno de sus dedos.



Fig. 137: Anónimo. *Niño de la espina*. S. XVIII. Madera policromada. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

³¹² MARTÍNEZ MEDINA (1989): 60 y 61.

³¹³ DARKO (2010): 274-293.

Son mucho más abundantes las representaciones pictóricas, basadas en el Niño de la espina pintado por Francisco de Zurbarán (1598-1664), quien pintó al Niño Jesús, sentado en el interior de la casa de Nazaret, tejiendo su propia corona de espinas, ante la presencia de la Virgen María. Como *El Niño Jesús se hiera con la corona de espinas en la casa de Nazaret* (1644) de una colección particular³¹⁴ [fig. 138], del que se conocen otras versiones en el Museo de Cleveland y en una colección particular de Estados Unidos³¹⁵. Se tiene constancia de que llegó un original o una copia de este lienzo a México, como prueba la existencia de una copia del siglo XVII en la Iglesia de San Miguelito de Cholula (México). Zurbarán pintó otra versión, en la que solo representa al Niño Jesús, como *El Niño de la espina*³¹⁶ (Ca. 1645-1650) del Museo de Bellas Artes de Sevilla (España) [fig. 139].



Fig. 138: Francisco de Zurbarán. *El Niño Jesús se hiera con la corona de espinas en la casa de Nazaret*. 1644. Óleo sobre lienzo, 200 x 208 cm. Colección particular. Procedente del Primer Monasterio de la Visitación de Madrid.

³¹⁴ VALDIVIESO (1998A): 186 y 187.

³¹⁵ DELEDA (1988): 377-379.

³¹⁶ SERRERA (1988A): 317-319 y VALDIVIESO (1998B): 196 y 197.



Fig. 139: Francisco de Zurbarán. *El Niño de la espina*. Ca. 1645-1650. Óleo sobre lienzo, 128 x 85 cm. Sevilla, Museo de Bellas Artes. Fig. 140: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *El niño de la espina*. S. XVII. Óleo sobre lienzo, 111 x 84 cm. Bogotá, Museo Colonial.



Fig. 141: Manuel de Samaniego y Jaramillo. *Niño de la espina*. 1772. Óleo sobre vidrio. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 142: Anónimo. *Niño Dios de la espina*. Finales del S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 44,10 x 36,30 cm. Quito, Casa Museo María Augusta Urrutia. Costurero. Núm. Inv. 2P9618.

Siguiendo a Zurbarán, el pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos pintó un *Niño de la Espina*³¹⁷ (S. XVII) del Museo Colonial de Bogotá (Colombia) [fig. 140]. La pintura muestra un interior doméstico en el que el Niño Jesús tiene la corona de espinas sobre su regazo, junto al que hay una mesa en la que hay una cruz y varias rosas, con cuyos tallos, el Niño Jesús, ha trenzado la corona de espinas. Siguiendo esta composición, se encuentra el *Niño de la Espina*³¹⁸ (1772), obra de Manuel de Samaniego y Jaramillo, del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) [fig. 141]. La pintura representa un interior doméstico en el que el Niño Jesús tiene la corona de espinas sobre su regazo. Junto a éste hay una mesa en la que aparecen algunos elementos de la Pasión, como los clavos, los dados y la cruz. Sobre la mesa, y en el suelo, hay varias rosas, con cuyos tallos el Niño Jesús ha trenzado su propia corona de espinas. Este modelo es seguido en el *Niño de la espina* (S. XVIII) de la Casa Museo de María Augusta Urrutia de Quito (Ecuador) [fig. 142].



Fig. 143: Anónimo. *Niño de la espina*. S. XVIII. Pintura sobre cristal, 44 x 30 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Núm. Inv. 205-1-66. Fig. 144: Anónimo. *Niño de la Espina*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.

³¹⁷ SCHENONE (1998): 110 y 111 y SERRERA (1988B): 63-83.

³¹⁸ MORENO PROAÑO (1975): 345.

En el Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador se expone un *Niño de la espina* (S. XVIII), en el que el Niño Jesús aparece sentado sobre una roca, sobre la que también está el cáliz, una pequeña cruz y una rosa [fig. 143]. Sobre sus rodillas está la corona de espinas, una de las cuales se ha clavado en su mano, y un látigo. Este patrón es seguido por el *Niño de la Espina*³¹⁹ (S. XVIII) del Museo Municipal Alberto Mena Caamaño de Quito (Ecuador) [fig. 144]. En la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador se conserva una pintura del *Niño de la espina* (S. XVIII), en la que se muestra al Niño Jesús sentado en una roca. Sobre sus rodillas aparece la corona de espinas, con una de cuyas espinas se ha pinchado uno de los dedos de su mano izquierda. Sobre la roca está también el cáliz y una pequeña cruz [fig. 145].



Fig. 145: Anónimo. *Niño de la espina*. S. XVIII. Óleo sobre hojalata, 36 x 26 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 67-13-69.

En una colección ecuatoriana se conserva un retablo a modo de tríptico, de muy buena factura, cuya escena central la ocupa el Niño Jesús que está tejiendo su corona de espinas, mientras que en los laterales están la Virgen María y san José. La imagen se aleja del modelo zurbaranesco, para ser mucho más dulce³²⁰. El artista ha optado por presentar la rama de espino, en vez de la corona ya tejida [fig. 146 y 147].

³¹⁹ GUERRA (2012): sin paginar.

³²⁰ Agradezco a la restauradora quiteña Martha Yolanda Larrea el conocimiento de esta obra, que pude fotografiar en su taller durante el proceso de restauración.

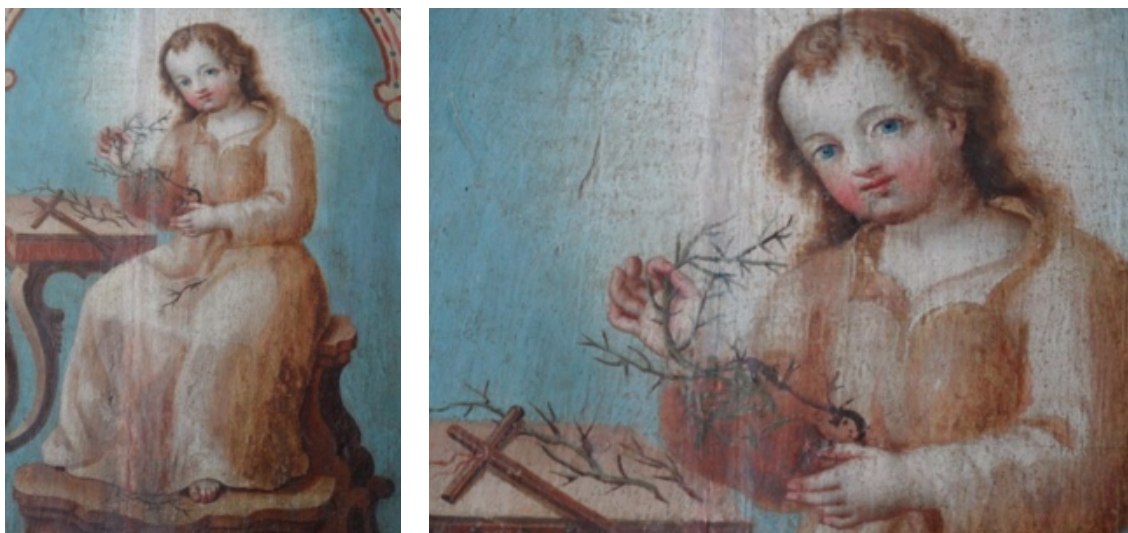


Fig. 146 y 147: Anónimo. *Niño de la espina*. S. XVIII. Óleo sobre tabla. Ecuador, Colección particular.

El lienzo del *Taller de San José* (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura de Quito (Ecuador) se puede presentar en esta misma línea, aunque el Niño Jesús, en este caso, no se pincha con una espina, sino que se corta uno de sus dedos con una gubia del taller de carpintería de su padre, pero el resultado es el mismo, el derramamiento de sangre y, por lo tanto, una premonición de sus futura Pasión [fig. 148 y 149].

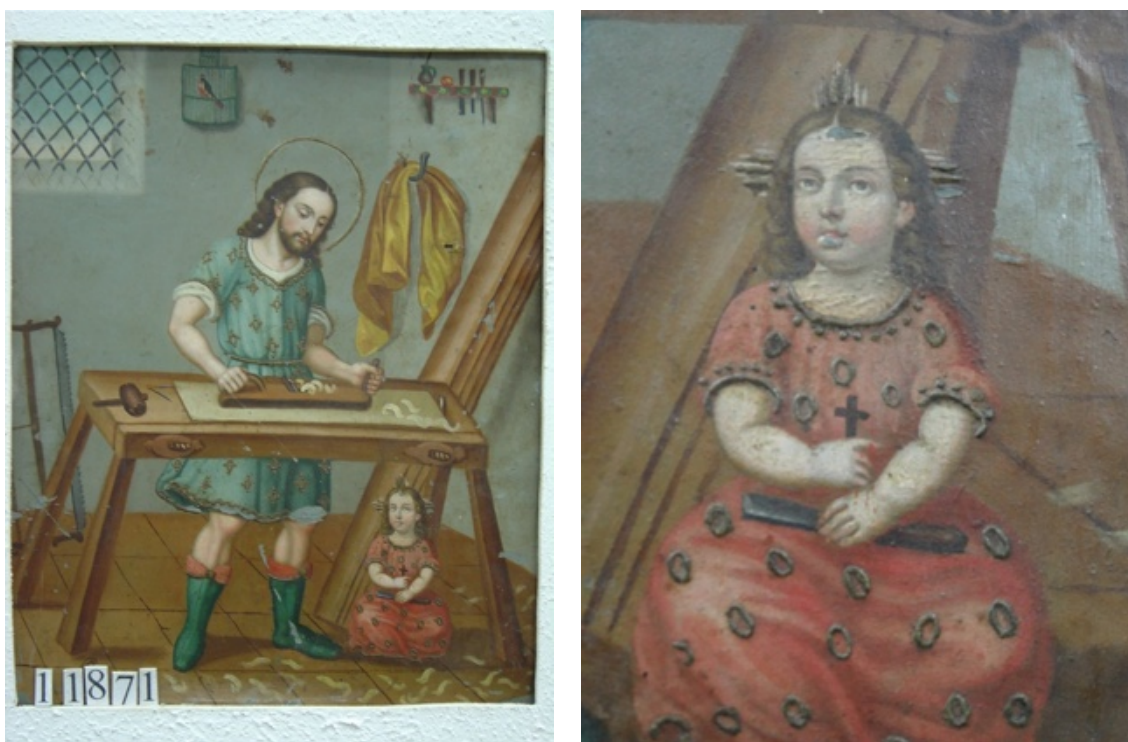


Fig. 148 y 149: Anónimo. *Taller de San José*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 34 x 27 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-18-71.

III.III.1.E.3. Niño Jesús Nazareno

El Niño Jesús, como prefiguración del camino del Calvario, viste de Nazareno y carga con su cruz³²¹. El *Niño de la Pasión*³²² (S. XVIII) del Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Popayán (Colombia), difiere de esta interpretación pasionaria, ya que se muestra en pie, vestido con una túnica ricamente estofada y coronado de espinas, sujetando la cruz enhiesta, a la que contempla [fig. 150]. Dos imágenes del Niño Jesús de Pasión o Nazareno han abandonado su condición de imágenes del Niño Jesús para convertirse uno en muñeca y el otro en figura de un Belén. Una colección particular ecuatoriana cuenta con una *Muñeca*³²³, cuya postura aún revela que originalmente era un Niño Jesús de Pasión, su mano izquierda estaría sujetando la cruz mientras que en la izquierda sostendría un cestillo con los instrumentos de la Pasión [fig. 151 y 152].



Fig. 150: Anónimo. *Niño de la Pasión*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Popayán, Museo Arquidiocesano de Arte Religioso.

³²¹ SCHENONE (1998): 112.

³²² FAJARDO RUEDA (2010): 79-93 y RACANA (1997): 106 y 107, figura 28.

³²³ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 304, figura 225.



Fig. 151: Anónimo. *Niño Jesús Nazareno convertido en muñeca*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 40 x 20 x 14 cm. Ecuador, Colección particular. Fig. 152: Anónimo. *Niño Pasionario*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Toledo, Convento de Santa Úrsula.

En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), un Niño Nazareno ahora es una pastora de su Belén. A pesar de estar transformado en niña, vistiendo el atuendo indígena otavaleño, la posición de sus brazos y semblante, así nos lo indican. El brazo izquierdo se encuentra levantado, para sujetar en su mano la cruz, mientras que en su mano derecha, portaría el cesto con los instrumentos pasionales.

III.III.1.E.4. Estigmas de la Pasión

En las clausuras femeninas fueron frecuentes las imágenes del Niño Jesús que mostraban las llagas o estigmas de la crucifixión, como el *Niño Jesús*³²⁴ (S. XVIII) del Museo de Arte Colonial del Ecuador y el *Niño Jesús Esposo* o *Esposito* (S. XVIII) del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) [fig. 153]. Algunas imágenes llegaron a contar con lágrimas en sus mejillas y sangre en la frente, como el *Niño Jesús*³²⁵ (S. XVIII) de la colección particular de doña Úrsula Hirtz [fig. 154].

³²⁴ Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 30 x 16 cm. MACQ. VARIOS (1999): 7.

³²⁵ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 304 y 305.



Fig. 153: Anónimo. *Niño Esposo*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Carmen Bajo. Fig. 154: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Ecuador, Colección particular de doña Úrsula Hirtz.

III.III.1.E.5. Niño Jesús en la cruz

La única imagen quiteña que muestra al Niño Jesús en la cruz es el *Divino Niño de la Cruz* resultado de la visión de 1628 de la Madre Mariana de Jesús (1563-1635), que ya hemos presentado al analizar la visión de esta Venerable Virgen.

III.III.1.E.6. Niño Jesús Resucitado

El Niño Jesús Resucitado, como imagen “contradictoria y simbólica”³²⁶, plantea numerosos problemas iconográficos. El Niño Resucitado aparece en pie, con el estandarte en la mano izquierda, mientras que su diestra está levantada con gesto bendicente, elevándose ingravido sobre el suelo. Estas características, excepto la edad, son las que distinguen a Jesús resucitado³²⁷. Pero estas éstas son igual de válidas para las imágenes del Niño Jesús Triunfante, ya que ambos modelos muestran a Jesús niño victorioso sobre la muerte y el pecado. La diferencia radica, sin duda, en las cinco llagas de la Pasión que debe mostrar toda imagen de Cristo Resucitado adulto y, por lo tanto, también niño, asumiendo la figura infantil los símbolos y actitudes de Cristo saliendo

³²⁶ SÁNCHEZ-MESA (1988): 39-53.

³²⁷ SANTAMARÍA (2007): sin paginar.

triumfante del sepulcro. El problema radica en que tales imágenes son más bien escasas y su parecido formal con el Niño Triunfante y Salvador ha originado un buen número de confusiones que han servido para ampliar la nómina de Niños Jesús Resucitados. La diferencia entre estos tipos iconográficos se halla perfectamente establecida por los estigmas y el sudario, exclusivos del Resucitado. Si bien, las llagas de la Pasión fueron pintadas en numerosos ejemplares de otras iconografías, con posterioridad a su realización, para su transformación en resucitados. Aunque también es cierto que encontramos representaciones en las que no se muestran las llagas, como el *Niño Jesús resucitado* del Convento de San Quirce de Valladolid (España) [fig. 155] o el *Resucitado* del Monasterio de San Antonio el Real de Segovia (España) [fig. 156]. Envuelto en el sudario podemos encontrar *El Resucitado* del Convento de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora de Toledo (España), aunque normalmente se presenta semidesnudo, sin sudario, debido a que su presencia se creía impropia en el cuerpo glorioso que ha vencido a la muerte³²⁸, además de ser demoledor para la reliquia de Turín (Italia), al presentar a Cristo llevando consigo el sudario, a modo de manto [fig. 157].



Fig. 155: Anónimo. *Niño Jesús resucitado*. Segundo cuarto del S. XVII. Óleo sobre lienzo, 74 x 61 cm. Valladolid, Convento de San Quirce. Fig. 156: Anónimo. *Resucitado*. Óleo sobre lienzo, 53 x 41,8 cm. Segovia, Monasterio de San Antonio el Real. Fig. 157: Anónimo. *El Resucitado*. Madera policromada. Toledo, Convento de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora.

Otro elemento iconográfico propio del Resucitado es el lábaro victorioso, aunque la movilidad de este atributo le resta utilidad a la hora de una identificación rigurosa. A veces es sustituido por un banderín o estandarte e incluso por una cruz alta a

³²⁸ AROCA LARA (1990): 64.

la que se añade en el crucero un banderín, ordinariamente de color blanco o encarnado en el que suele aplicarse el anagrama “JHS” o las *arma christi*. Esta cruz, que nada tiene que ver con el pesado madero de la Pasión, es ligera y simboliza el triunfo de Jesús sobre la muerte. García Sanz añade también como característica del Niño Resucitado el cabello largo, lo que ciertamente se cumple en numerosos ejemplares, como la imagen conservada en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (España)³²⁹. En cuanto a su indumentaria, visten un sencillo paño, en algunos casos reemplazado por una estola de color roja o blanca que cruza la imagen transversalmente, a modo de diácono, simbolizando la investidura de la gloriosa inmortalidad, presentando la mayoría un manto terciado a la romana, habitualmente de color carmesí, adecuado a su condición simbólica de distintivo real. Incluso podemos verlo vestido con una túnica casi transparente. Finalmente, se ha señalado como nota distintiva del Resucitado su movimiento ascendente, subrayado, a veces, por el intento de despegar alguno de los pies, aspecto que contrasta con el aplomo del Niño Triunfante, e incluso se ha querido ver la disposición de los pies en actitud de caminar como característica de esta iconografía. En algunos casos, bajo sus pies se puede encontrar una masa nubosa.

Una de las primeras representaciones del Niño Jesús resucitado se debe a Lucas Cranach El Viejo, quién hacia 1516-1518 lo representó de pie sobre el sepulcro abierto, totalmente desnudo, sin mostrar los estigmas de la Pasión, portando en su mano izquierda el orbe coronado por la cruz y la diestra en actitud de bendecir [fig. 158], como ya lo había representado Schongauer [fig. 159]. Esta xilografía presentaba a un Niño Jesús Salvador más que resucitado, pese a estar sobre el sepulcro. A partir de este momento serán muy frecuentes las imágenes del Niño Jesús que portan en su mano izquierda el orbe, pero son imágenes de gloria, no encontraremos un Cristo adulto resucitado portando el orbe.

³²⁹ GARCÍA SANZ (2005): 74 y 75.



Fig. 158: Lucas Cranach El Viejo. *El Niño Jesús sobre la tumba abierta con orbe y gloria superior con ángeles portadores de los emblemas pasionales*. 1516-1518. Xilografía. Fig. 159: Schongauer. *Cristo Niño como Salvador del Mundo*. Hacia 1480. Xilografía.

En la Real Audiencia de Quito, el *Niño de la O*³³⁰ del Convento Máximo de San Francisco de Quito (Ecuador), procedente de la Capilla de Cantuña muestra la imagen triunfante y victoriosa del Niño Jesús resucitado [fig. 160]. Se trata de una de las imágenes quiteñas más delicadas del Niño Jesús, de la que hemos localizado su fuente grabada, tratándose de un dibujo (1570) de Maarten de Vos (1532-1603) conservado en el Castillo de Windsor (Inglaterra)³³¹. Este dibujo fue grabado por Johan Sadeler I (1550-1600)³³² [fig. 161]. A su vez, el grabado de Johan Sadeler I sería copiado por Rafael Sadeler I (1561-1632)³³³ [fig. 162] y Antonius III Wierix también grabaría, antes de 1619, este dibujo³³⁴ [fig. 163]. Uno de estos tres grabados fue el seguido para la talla del *Niño de la O*.

³³⁰ MORENO PROAÑO (1976): 38.

³³¹ SCHUCKMAN (1996): 154 y 232.

³³² DE RAMAIX (2001): 13 y 14.

³³³ DE RAMAIX y WEST (2012): 170 y 171.

³³⁴ VAN RUYVEN-ZEMAN y LEESBERG (2003): 42 y 43.



Fig. 160: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Niño de la O*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y óvalo de plata martillada, 10 cm. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Capilla de Cantuña. Fig. 161: Johan Sadeler I (1550-1600). *Niño Jesús bendiciendo*. Grabado, 26,6 x 18,5 cm.



Fig. 162: Rafael Sadeler I (1561-1632). *Niño Jesús*. Grabado, 7,5 x 5 cm. Fig. 163: Antonius III Wierix. *El Niño resucitado triunfando sobre el mal y la muerte*. Anterior a 1619. Grabado, 12,4 x 7,5 cm.

Este mismo modelo grabado fue empleado también por el pintor quiteño Manuel de Samaniego para componer el *Divino pastor*³³⁵ (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador [fig. 164]. En este lienzo, además del manto rojo, que sigue fielmente los pliegues del grabado, el niño viste un camisón transparente, como sucede en otras representaciones españolas. En el lienzo *María con el Niño en el corazón*³³⁶ del Museo Filanbanco, junto a las manos de la Virgen María se dispone una rosa y un corazón, en cuyo interior aparece un Niño Jesús portando una bandera blanca, en la actitud de Cristo Resucitado [fig. 165].



Fig. 164: Manuel de Samaniego. *Divino pastor*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Fig. 165: Anónimo. *María con el Niño en el corazón* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 57 x 43 cm. Ecuador, Museo Filanbanco.

Estas imágenes del Niño Jesús no aspiraron a mostrar a Cristo Resucitado, sino a su espíritu: desnudo, libre y desprovisto de todo aditamento anecdótico: “En verdad os digo que quien no recibiese como niño el reino de Dios no entrará en él” (Mc 10, 15).

III.III.1.F. El Sagrado Corazón

El tema del corazón no fue un descubrimiento del siglo XVII, ya que desde la época de la patrística hubo entre los cristianos una devoción hacia el corazón de Cristo, y santos

³³⁵ SCHENONE (1998): 108.

³³⁶ MORENO PROAÑO (1983): 124 y 125.

cotrarreformistas como san Juan Eudes y santa Margarita María de Alacoque centraron su atención sobre este tema, a veces con visiones que contribuyeron a la extensión del culto³³⁷. El punto de partida escriturístico es la cita del Cantar de los Cantares (5,2): “Yo duermo y mi corazón vela”. En la clausura femenina, las imágenes que muestran al Niño Jesús dormido en el corazón, son expresión de la vida contemplativa³³⁸. El libro que más contribuyó a la difusión del simbolismo del corazón en función de lo espiritual fue el *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio* de Benedicto van Haeften (1588-1648), publicado en Amberes en 1623. Los grabados de las primeras ediciones fueron realizados por Boecio de Bolswert (1580-1633). Se trata de un libro de emblemas, propio de la mentalidad religiosa del XVII, donde se propone el seguimiento de la “*lectio divina*” mediante el simbolismo del corazón, y su traducible posibilismo retórico y didáctico, y la plasmación visual del Alma Humana y del Amor Divino, representados por figuras infantiles, reconducción iconográfica e ideológica, este último, del Eros pagano. El *Schola cordis* presenta una introducción sobre la doctrina del corazón en la que se da más énfasis a la accesión que a la teología espiritual o a la vida mística. Cada capítulo va precedido del correspondiente grabado o emblema, con su apoyatura bíblica. El libro presenta en forma diluida el sistema de las tres vías; tras el desvío del corazón, éste alcanza la iluminación que le permite el progreso espiritual y la perfección, que es la unión de espíritu y voluntad con Cristo. En su emblema 36, dedicado al *Cordis vigilia*, la amada duerme y el amado se aleja, pero el

³³⁷ La devoción al Sagrado Corazón de Jesús surgió en 1670 cuando san Juan de Eudes, por entonces Obispo de Rennes (Francia), obtuvo el permiso de sus superiores para celebrar una fiesta anual dedicada a los Sagrados Corazones de Jesús y de María, de los que era gran devoto. En junio de 1675, santa Margarita María Alacoque, salesa del Monasterio de la Visitación de Santa María de Paray-le-Monial (Francia), tuvo una visión en la que Cristo le mostraba su corazón rodeado por una corona de espinas y rematado por una cruz, dando el impulso definitivo a esta devoción. Clemente XIII, en la segunda mitad del siglo XVIII, aprobó un decreto por el que se confirmó el culto al Sagrado Corazón, mientras que Pío VI, en 1794, redactó una bula en defensa de esta devoción y Pío IX contribuyó a su expansión fuera de Francia, al beatificar a Margarita María de Alacoque. León XIII sería el responsable de la gran expansión del culto al Sagrado Corazón, al consagrar el mundo, en 1899, a esta devoción y elevarla a la condición de rito doble de primera clase. Sobre la historia del corazón, véanse MORGAN (2013) y SCHENONE (1998): 108.

³³⁸ En este sentido, conviene recordar que en el texto bíblico la frase está puesta en boca de la esposa, quien responde algo morosa a la llamada del esposo y luego lo busca al hallarlo ausente. Es complejo ponderar el significado exacto del corazón sobre el que reposa el niño, puede ser una metáfora del hombre interior, designio de su núcleo anímico y espiritual y órgano de la religión. El pasaje admite una doble interpretación, literal y alegórica y, dentro de ésta, diferentes lecturas. Desde una óptica textual, la amada duerme, pero su corazón está atento a la llegada del esposo. La exégesis metafórica admite dos interesantes caminos de interpretación, como veremos adecuados al contexto conventual al que estaban destinadas las obras. En la primera lectura se interpretaría el corazón como la imagen del Esposo. En la segunda, a pesar de la somnolencia de la amada, el amor del Esposo y el cuidado de su ausencia le mantiene en continua vigilia, como despierta, de donde que se tenga como una de las más exactas y cabales definiciones de la contemplación. SEBASTIÁN LÓPEZ (1981): 322-327 y SEBASTIÁN LÓPEZ (1990B): 115-117.

corazón que simboliza su unión vela en la noche a través de su ojo omnisciente: “Si el cuerpo se rinde al sueño, / en ti vela el alma mía: / Porque ni noche ni día / puedo vivir sin mi dueño”. El Alma puede dormir porque el corazón vigila.

A finales del siglo XVII, la devoción al sagrado corazón tuvo un renacimiento, como ejemplifican muchas obras del siglo XVIII³³⁹. Como ya hemos visto al analizar las visiones de las monjas, el culto al Sagrado Corazón de Jesús se extendió también a su edad infantil, mostrando el Niño Jesús su corazón rodeado por la corona de espinas y rematado por la cruz, como representación del alma humana y del corazón del propio Cristo, ya que en el corazón humano residían las virtudes y los defectos del hombre, todos ellos visibles a los ojos de Cristo³⁴⁰. En estas imágenes el Niño Jesús presenta un corazón rodeado de llamas sobre su pecho, como el *Niño Jesús*³⁴¹ (S. XVII) de una colección particular quiteña, que muestra su corazón, mientras sujeta la cruz.

Una variante de esta iconografía es el *Niño Jesús con cadenas de amor*³⁴², que con su corazón patente sobre el pecho, aprisiona a otros corazones mediante las cadenas de amor, una iconografía que tuvo bastante difusión en la Real Audiencia de Quito. Ejemplo de ello es el *Niño Dios 470 (corazón y rosario)* (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador [fig. 166]. En este lienzo, el Niño Jesús sigue el mismo modelo que podemos ver en algunas obras del pintor quiteño Manuel Samaniego, como el *Niño Jesús* (S. XVIII) del Museo Jacinto Jijón y Caamaño de Quito (Ecuador)³⁴³ [fig. 167], así como del pintor José Cortez de Alcocer, como la *Trinidad con María Asunta*³⁴⁴ (S. XVIII) [fig. 168] y el *Niño Jesús con San Andrés y San Antonio de Padua*³⁴⁵ (S. XVIII) [fig. 169], ambas propiedad del Museo Filanbanco.

³³⁹ Acerca de la historia del corazón y sus representaciones pictóricas en Nueva España, véanse KILROY-EWBANK (2010): 106-125 y KILROY-EWBANK (2014): 32-259.

³⁴⁰ Acerca de la relación entre el Niño Jesús y el corazón, véase PEÑA MARTÍN (2011C): 229-249.

³⁴¹ Manuel Chili *Caspicara. Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito (Ecuador), colección particular. VARGAS (1960): 501.

³⁴² SCHENONE (1998): 108 y 110.

³⁴³ VARGAS (1960): 537 y VARIOS (1951): lámina XXII.

³⁴⁴ MORENO PROAÑO (1983): 18 y 19.

³⁴⁵ MORENO PROAÑO (1983): 30 y 31.



Fig. 166: Anónimo. *Niño Dios 470 (corazón y rosario)*. S. XVIII. Óleo sobre hojalata, 24 x 19 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 65-13-69. Fig. 167: Manuel de Samaniego. *Niño Jesús*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo Jacinto Jijón y Caamaño.



Fig. 168: José Cortez de Alcocer. *Trinidad con María Asunta (detalle)*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 53 x 37 cm. Ecuador, Museo Filanbanco. Fig. 169: José Cortez de Alcocer. *Niño Jesús con San Andrés y San Antonio de Padua (detalle)*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 53 x 37 cm. Ecuador, Museo Filanbanco.



Fig. 170: Manuel de Samaniego. *Niño Jesús* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Fig. 171: Vázquez. *Sagrado Corazón del Niño Jesús*. S. XVIII. Grabado, 15,7 x 9,8 cm.

Todas estas imágenes [fig. 170] responden a una misma fuente grabada, de la que hemos encontrado una estampa grabada por Vázquez en España en el siglo XVIII³⁴⁶ [fig. 171]. La tardía datación de este grabado nos lleva a pensar que debe existir un modelo previo, que aún no hemos localizado³⁴⁷. Vinculado al culto al Sagrado Corazón encontramos las representaciones del Niño Jesús mostrando en sus manos corazones inflamados o llamas. Esta última iconografía no tuvo demasiado éxito, pese a ello así lo encontramos representado en el lienzo del *Niño Jesús* (S. XVIII) del remate del retablo de san Ignacio de Loyola³⁴⁸ (S. XVII) ubicado en la sacristía de la Iglesia de La Compañía de Quito (Ecuador) [fig. 172 y 173]. En este lienzo, el Niño Jesús tiene llamas en las palmas de sus dos manos [fig. 174]. Hemos localizado la fuente grabada de esta representación, tratándose de un obra de Antonius II Wierix, *Jesús llena el corazón con pequeñas llamas que agitan*³⁴⁹ (anterior a 1609), perteneciente a la serie de

³⁴⁶ CARRETE, DE DIEGO y VEGA (1985): 440; GARCÍA SANZ (2010B): 461 y RUIZ GÓMEZ (1999): 212, 213 y 506.

³⁴⁷ La difusión de este modelo muy amplia, llegando incluso a Tierra Santa, donde se empleó para la realización de cuadros de madreperla con decoración incisa realizada en negro, caso del *Registo de Menino Jesus com coração rodeado de esplendor sobre o peito* (SS. XVIII-XIX) de una colección particular de Lisboa (Portugal). MOREIRA AZEVEDO (2010): 84 y 85.

³⁴⁸ ESCUDERO ALBORNOZ (2009): 117 y 256 y VARIOS (1976): 96-99. Atribuido por Pacheco Bustillos a H. Hernando de la Cruz (1592-1646), puesto que a él se atribuye el lienzo de San Ignacio. PACHECO BUSTILLOS (2008): 213-305.

³⁴⁹ VAN RUYVEN-ZEMAN y LEESBERG (2003): 47 y 51.

El corazón humano vencido por el Niño Jesús [fig. 175]. La diferencia fundamental entre el grabado y el lienzo, es que en el cuadro el Niño Jesús viste un manto.



Fig. 172 y 173: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 84 x 75 cm. Quito, Iglesia de La Compañía. Sacristía. Retablo de san Ignacio de Loyola. Núm. Inv. 2C23-985-90.



Fig. 174: Anónimo. *Niño Jesús* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 84 x 75 cm. Quito, Iglesia de La Compañía. Sacristía. Retablo de san Ignacio de Loyola. Núm. Inv. 2C23-985-90. Fig. 175: Antonius II Wierix. *Jesús llena el corazón con pequeñas llamas que se agitan* (detalle). Anterior a 1609. Grabado, 9,3 x 5,7 cm.

Esta representación del Niño Jesús aparece vinculada a los santos de la Compañía de Jesús en dos grabados de Hieronymus Wierix, como son *El Niño Jesús*

dentro de un corazón en llamas entre san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier³⁵⁰ (S. XVII) [fig. 176 y 177] y El Niño Jesús en un halo con un corazón de fuego en cada mano adorado por san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Luis Gonzaga y san Estanislao de Kostka³⁵¹ (S. XVII) [fig. 178 y 179].



Fig. 176 y 177: Hieronymus Wierix. *El Niño Jesús dentro de un corazón en llamas entre san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier*. S. XVII. Grabado, 9, 6 x 6,4 cm.

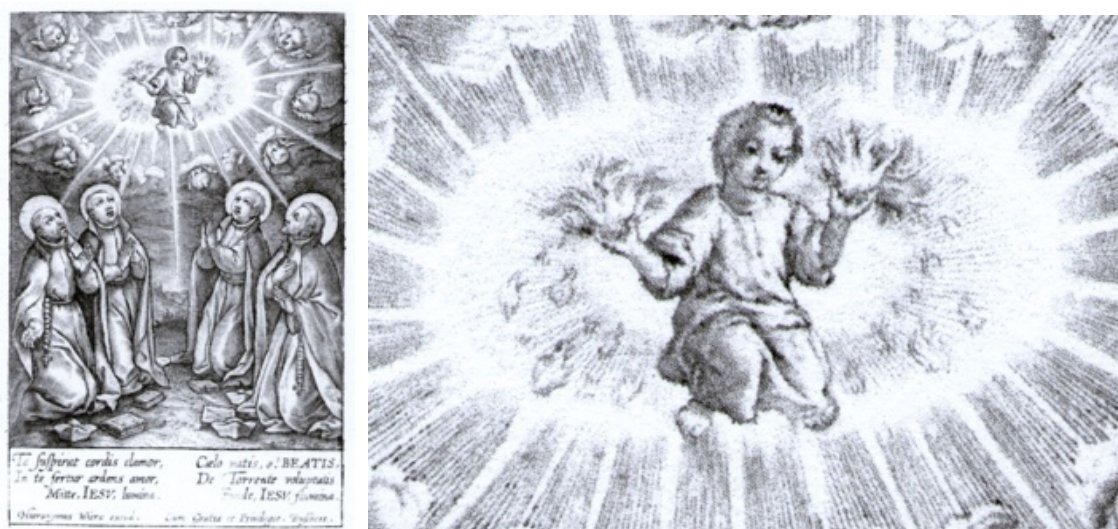


Fig. 178 y 179: Hieronymus Wierix. *El Niño Jesús en un halo con un corazón de fuego en cada mano adorado por san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Luis Gonzaga y san Estanislao de Kostka*. S. XVII. Grabado, 9, 6 x 6,4 cm.

³⁵⁰ VAN RUYVEN-ZEMAN y LEESBERG (2003):101 y 103.

³⁵¹ VAN RUYVEN-ZEMAN y LEESBERG (2003): 92 y 96.

III.III.1.G. Niño Jesús Prisionero o Cautivo

Como símbolo del encadenamiento perpetuo de las monjas a Cristo, en las clausuras femeninas surgieron las imágenes del *Niño Jesús Prisionero* o *Cautivo*. Estos niños sostenían una cadena como expresión de la idea espiritual de que el alma del hombre debe ser prisionera de Cristo. En los monasterios ecuatorianos no hemos encontrado ninguna talla que responda a esta iconografía, aunque las imágenes del *Niño Jesús con cadenas de amor* que hemos visto como variante de la iconografía del Sagrado Corazón podrían responder a esta misma idea³⁵². Si tenemos noticias de que estas imágenes existieron en la Real Audiencia, puesto que en el reclamo ya citado, fechado en 1805, de la testamentaria de Carlos Pesenti a Juan Antonio Aycardo, se hace constar el pago de tres pesos “por un Niñito de la Cadena con banda de nácar”³⁵³. Aunque la descripción es muy escueta, creemos que puede tratarse de una imagen del Niño Jesús Prisionero.

III.III.1.H. Niño Jesús Buen Pastor o pastor de las almas

Las imágenes del Niño Jesús como Buen Pastor, también conocidas como *Niño Jesús pastor de Gloria*³⁵⁴ o *Pastor de las almas*³⁵⁵, fueron resultado de las palabras de Cristo: “Yo soy el buen pastor. El buen pastor da la vida por las ovejas” (Jn 10, 11). La iconografía del Buen Pastor fue una de las más habituales para representar a Cristo, con una gran carga doctrinal³⁵⁶: “Yo soy el buen pastor: y conozco mis ovejas, y las mías me conocen a mí. Así como el Padre me conoce a mí, así conozco yo al Padre; y doy mi vida por mis ovejas. Tengo también otras ovejas, que no son de este aprisco, las cuales debo yo recoger, y oirán mi voz: y se hará un solo rebaño, y un solo pastor” (Jn 10, 14-16). En el texto de Juan se destaca, además, la identidad de Jesús como el definitivo buen pastor evocado por las profecías mesiánicas que en él se terminan cumpliendo, como el auténtico restaurador de la vida comunitaria entre Dios y los creyentes a imagen de la que el mismo Jesús mantiene con el Padre³⁵⁷, por lo tanto, no es de extrañar su amplia presencia en las comunidades claustrales de vida contemplativa. Cristo como pastor de las almas da su vida por cada una de sus ovejas³⁵⁸. Las imágenes

³⁵² SCHENONE (1998): 108 y 110.

³⁵³ AHNQ. Sección Juicios. Primera Notaría. Caja 223 (1805). Carpeta 8-VIII-1805. Recogido en ORTIZ CRESPO (2010): 13-23.

³⁵⁴ MARTÍNEZ MEDINA (1989): 63.

³⁵⁵ SCHENONE (1998): 108.

³⁵⁶ Véase GARCÍA SANZ (2010B): 403-419 y JIMÉNEZ MONTESEIRÍN (2008A): 118-121.

³⁵⁷ JIMÉNEZ MONTESEIRÍN (2008A): 118-121.

³⁵⁸ “Al modo que el pastor va revisando su rebaño en el día en que se halla en medio de sus ovejas, después que estuvieron descarriadas, así revistaré yo las ovejas mías, y las recogeré de todos los lugares,

del Buen Pastor también recordaban la soledad de los eremitas y de la vida retirada, pues los pastores, recorriendo en soledad los campos, pasaban días sin ver a nadie. En el primer grabado de las quintas moradas de *Las Moradas* o *Castillo interior* de santa Teresa de Jesús, el Niño Jesús aparece como Buen Pastor, invitando a las ovejas a entrar en la cabaña interior: “Entrad ovejuelas tardas / en la cabaña interior: / al filvo fiel del Paftor”. Para penetrar esa puerta es necesario que preceda una invitación expresa y apremiante de Dios. Pero, al mismo tiempo, encierra una protesta contra los pusilánimes que, sintiéndose llamados, temen penetrar en tan alta como misteriosa región del espíritu³⁵⁹.



Fig. 180: Manuel de Santiago, atribución. *Niño pastor*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel. Coro alto. Fig. 181: José Miguel Vélez, atribución. *Niño Dios sentado*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 18 x 17 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.

En la Real Audiencia de Quito, a pesar de que Paniagua afirma que la Divina Pastora y el Buen Pastor son temas que abundan en su pintura durante todo el siglo XVIII³⁶⁰, son muy escasas las imágenes que presentan al Niño Jesús como Buen Pastor. Entre ellas está el *Niño pastor* o *Divino Pastor*³⁶¹ (S. XVIII), atribuido a Manuel de Santiago, del Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel de

por donde fueron dispersadas en el día del nublado y de las tinieblas. [...] Andaré en busca de aquellas que se habían perdido y recogeré las que se habían descarriado; vendaré las heridas de aquellas que han padecido alguna fractura, y daré vigor a las débiles, y conservaré las que son gordas, y a todas las apacentaré debidamente”. Ez 34, 12 y 16.

³⁵⁹ HERRERO GARCÍA (1945): 341-349.

³⁶⁰ PANIAGUA PÉREZ (1992): 123.

³⁶¹ CORDERO ÍÑIGUEZ (1986): 65-140; SCHENONE (1998): 108 y VARGAS (1972): 424.

Cuenca (Ecuador) [fig. 180]. La pintura muestra a un Niño Jesús alegre y despreocupado, situado en un ambiente paisajístico idealizado, rodeado de cinco ovejas. Como Buen Pastor podría interpretarse la imagen del *Niño Dios sedente*³⁶² (S. XIX) de la colección de doña Alda de Prati, ya que la imagen se acompaña de una oveja, pero que al ser un elemento ajeno al Niño Jesús y, por lo tanto, móvil, no es definitorio [fig. 181]. Sin embargo, la postura de la talla, sentada sobre el suelo, hace que pensemos que puede tratarse de una representación infantil de San Juan Bautista, muy próxima a algunas representaciones grabadas del siglo XVII, caso del *San Juan Bautista* de Bartolomeo Biscaino (hacia 1632-1657)³⁶³ [fig. 182].



Fig. 182: Bartolomeo Biscaino. *San Juan Bautista*. S. XVIII. Grabado, 12,6 x 23 cm.

Varias representaciones suman la devoción al Sagrado Corazón a la iconografía del Buen Pastor, como puede verse en el lienzo *Niño de Buen Pastor*³⁶⁴ (S. XVIII) del Monasterio de Nuestra Señora de Las Nieves de Loja (Ecuador) [fig. 183] y *El Buen Pastor*³⁶⁵ (S. XVIII) [fig. 184], atribuido a Manuel de Samaniego, de la colección del Dr. Culebras de León (España), en los que varias ovejas acuden al calor de su corazón. En el *Infante Buen Pastor*³⁶⁶ (S. XVIII) del Museo Municipal Alberto Mena Caamaño de Quito (Ecuador), el Niño Jesús muestra sobre su pecho el corazón inflamado, rodeado por la corona de espinas y coronado por la cruz [fig. 185].

³⁶² GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 26, 27, 38 y 185.

³⁶³ BELLINI (1987): 334 y 335

³⁶⁴ ARIAS ÁLVAREZ (2012): 165.

³⁶⁵ PANIAGUA PÉREZ (1992): 123 y PANIAGUA PÉREZ (2010): 313-337.

³⁶⁶ GUERRA (2012): sin paginar



Fig. 183: Anónimo. *Niño de Buen Pastor*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 56 x 45 cm. Loja, Museo del Monasterio de Nuestra Señora de Las Nieves. Fig. 184: Manuel de Samaniego, atribución. *El Buen Pastor*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 46 x 37,5 cm. León, Colección del Dr. J. M. Culebras Fernández.



Fig. 185: Anónimo. *Infante Buen Pastor*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.

Aunque en las clausuras ecuatorianas, en la actualidad, no se conserva ninguna imagen del Niño Jesús como Buen Pastor, en las cuentas de la primera Priora del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), sor María de San Agustín, Jesús, María y José, cuyo registro comienza en

marzo de 1653, se detalla la adquisición de varias imágenes del Niño Jesús, entre las que se hayan las que lo mostraban como pastorcito³⁶⁷. En el Belén de este monasterio, hay un pastorcillo con la oveja sobre sus hombros, que, en realidad, sería, en origen, una imagen del Niño Jesús como Buen Pastor.

III.III.1.I. San Juan Bautista niño

La imagen infantil de san Juan Bautista, como es ampliamente conocido, también surgió y se desarrolló completamente al margen de las fuentes de inspiración canónicas, ya que, aunque los cuatro evangelios hacen referencia a distintos aspectos de su vida, ninguno de ellos dedica especial atención a los episodios de su infancia. A pesar de ello, la imagen infantil de san Juan Bautista, en su doble condición de familiar y precursor de Jesús, caló profundamente en la religiosidad popular y en las corrientes espirituales. En las clausuras femeninas, llegado el Adviento, la devoción al Precursor adquiriría especial relevancia, debido a que su imagen infantil ofrecía aspectos de gran contenido doctrinal vinculados a la preparación de la Natividad. El nacimiento de san Juan precede al de Jesús, así como su predicación y, por lo tanto, en el ciclo de Navidad se le antepone como precursor del mundo judío³⁶⁸.

La Escuela Quiteña no fue muy prolija en las representaciones infantiles de san Juan Bautista. La imagen más reproducida es el *San Juanito*³⁶⁹ (S. XVIII) del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), una talla que lo muestra, al igual que el *Niño del Pensamiento* del mismo monasterio, meditativo, apoyando su cabeza en su mano y brazo izquierdos, mientras que con su mano derecha acaricia el cordero, en referencia a Cristo, como víctima que se ofrece en sacrificio por los pecados de los hombres [fig. 186 y 187]. Pese a tratarse de una representación de san Juan Bautista, su postura es más propia de las representaciones del Niño Jesús como Buen Pastor, que de san Juanito. Como recuerdo de su condición de anacoreta, la imagen viste la túnica de piel de camello, tal y como haría en su retiro en el desierto de Judea, y se dispone en una especie de gruta, también tallada en madera. Inspirándose, quizás, en la biografía del santo que escribió fray Juan de Pineda, una obra que tuvo gran influencia en la configuración de su imagen infantil. En el capítulo primero del libro segundo, titulado

³⁶⁷ ACAQ. Cuentas. *Legajo de cuentas de las prioras y los administradores del monasterio*. Recogido en PACHECO BUSTILLOS (2000): 92 y 93.

³⁶⁸ PEÑA MARTÍN (2012): 223-241.

³⁶⁹ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 180 y 181; ESCUDERO ALBORNOZ (2009): 283; NAVARRO (2007): 202; VARGAS (1972): 236 y 237; VARGAS (2005): 229 y VARIOS (1976): 120.

“De la edad que el bienaventurado baptista tenía cuando se fue al desierto y como se despidió de su madre dejándola llena del mil angustias por su ida”³⁷⁰, Pineda pone en duda las opiniones de Jacobo de Valencia, Orígenes, san Jerónimo y san Crisóstomo, que coincidían en que san Juan Bautista se fue al desierto con tres años.



Fig. 186 y 187: Anónimo. *San Juanito*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 54 x 42 x 41 cm (imagen) y 84 x 68 x 45 cm. (gruta). Quito, Monasterio de Santa Clara. Coro alto.

A pesar de que el Padre Vargas³⁷¹ afirmase que esta imagen fue donada al monasterio por don Mateo Chicayana el veinticinco de septiembre de 1716, a condición de que se le costeara el entierro³⁷², en el recibo contenido en la crónica del monasterio, conocida como *Libro Verde*, solo se hace constar que se recibe “una hechura del glorioso precursor San Juan bautista”³⁷³. Por ello, no se puede afirmar que se trate de esta imagen infantil del Precursor. Escudero identifica esa talla con una imagen de *San Juan Bautista*³⁷⁴ adulto conservada en el monasterio, pero tampoco nada prueba que sea

³⁷⁰ PINEDA (1596): libro II, capítulo I.

³⁷¹ VARGAS (1972): 236 y 237 y VARGAS (2005): 229.

³⁷² “obligadose dicho convento y m.e presentes y venideras a darle a dicho matheo chicaya quando muera un avito viejo para su mortaja entierro con sus exequias”. Recogido en el *Libro Verde* del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), folio 684. Reproducido en ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 80 y 81.

³⁷³ *Libro Verde* del Convento de Santa Clara de Quito (Ecuador), folio 684. Reproducido en ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 80 y 81.

³⁷⁴ Anónimo. *San Juan Bautista*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 148 x 56 x 54 cm. MSCQ. ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 81 y 144.

esa talla y no otra. En el Museo de Arte Religioso del Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador) se expone una imagen de *San Juan Bautista el Niño* (S. XVIII), desnudo, en pie, con semblante triste, en actitud de caminar con su cabeza girada hacia la izquierda, dirigiendo su mirada y mano hacia el cordero, hoy perdido [fig. 188].



Fig. 188: Anónimo. *San Juan Bautista el Niño*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Museo de Arte Religioso.

Los conventos masculinos también contaron con representaciones de San Juanito, como el *San Juan Bautista Niño*³⁷⁵ (S. XVIII) del Convento de Santo Domingo de Quito (Ecuador), que viste la característica piel de camello. Sentado sobre una roca, tendría a su izquierda el cordero, hoy perdido [fig. 189]. En pie, está el *San Juanito*³⁷⁶ (S. XVIII) del Convento de la Merced de Quito (Ecuador), que, desnudo, sujeta con una mano la cruz, mientras que con su mano derecha señala al cordero, apoyado sobre una roca a su lado izquierdo [fig. 190]. También de pie, vestido con la piel de camello y acompañado del cordero, se encuentra el *San Juan Bautista Niño* (S. XVIII) de la Iglesia de La Compañía de Quito (Ecuador). Se trata de una imagen de gran tamaño, colocada en la mampara de acceso a la iglesia [fig. 191 y 192].

³⁷⁵ VARGAS (1972): 84 y VARIOS (1965): ficha 71.

³⁷⁶ ESCUDERO ALBORNOZ (2009): 307.



Fig. 189: Anónimo. *San Juan Bautista Niño*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Convento de Santo Domingo. Fig. 190: Anónimo. *San Juanito*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 65 x 30 x 30cm. Quito, Museo de La Merced.



Fig. 191 y 192: Anónimo. *San Juan Bautista Niño*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 98 x 45 x 28 cm. Quito, Iglesia de La Compañía. Mampara. Núm. Inv. 2C23-802-90.



Fig. 193: Anónimo. *Niño Jesús monta un borrego sostenido por San Juan niño*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 23 x 18 x 6 cm. Quito, Colección particular.

Una de las imágenes más felices de la niñez de Cristo es la que representa la relación afectuosa y lúdica con su primo san Juan Bautista, como sucede en el grupo escultórico *Niño Jesús monta un borrego sostenido por San Juan niño*³⁷⁷ (S. XVIII) perteneciente a una colección privada ecuatoriana [fig. 193]. El Niño Jesús aparece montado en un cordero, una representación que fue bastante habitual en la pintura barroca³⁷⁸, de la que, sin embargo, en escultura sólo conocemos este ejemplar.

³⁷⁷ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 250.

³⁷⁸ “Una gran concesión a la fantasía caracteriza a los temas de la niñez del Señor a los temas de la niñez del Señor, como estas imágenes relacionadas con los juegos infantiles. San Juan atrae con un ramo de hierbas o de flores a un corderito, u ovejita, que monta Jesús sostenido cuidadosamente por María”.



Fig. 194: Manuel Chili Caspicara, taller de. *Niños jugando*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 30 x 21 cm. Quito, Casa Museo de María Augusta Urrutia. Estudio. Código objeto 2E96178. Fig. 197: Manuel Chili Caspicara. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 42 cm. Quito, Convento Máximo de San Francisco.



Fig. 195 y 196: Manuel Chili Caspicara. *La manzana*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Ecuador, Colección particular de Luis del Campo.

En esta misma línea debería interpretarse el grupo escultórico *Niños jugando* (S. XVIII) de la Casa Museo de Doña María Augusta Urrutia de Quito (Ecuador) [fig. 194] y, por lo tanto, se podría presentar como el *Niño Jesús jugando con san Juanito*. En la colección particular de don Luis del Campo se conserva otro grupo que repite este mismo modelo, también obra de Manuel Chili *Caspicara*, titulado *La manzana*³⁷⁹ (S. XVIII) [fig. 195 y 196]. Aunque ninguno de estos dos conjuntos cuenta con ningún atributo iconográfico que identifique a los personajes como el Niño Jesús y san Juan Bautista niño, uno de los niños reproduce exactamente la talla del *Niño Jesús*³⁸⁰ (S. XVIII) del Convento Máximo de San Francisco de Quito (Ecuador), obra de Manuel Chili *Caspicara* [fig. 197], lo que nos lleva a pensar que puede tratarse de un grupo del Niño Jesús con san Juanito. Ya que el abrazo entre el Niño Jesús y san Juan Bautista niño fue un tema habitual en la pintura y el grabado, caso, por ejemplo, de las obras de Hieronymus Wierix (1553-1619)³⁸¹ [fig. 198] y Rafael Sadeler I (1561-1632)³⁸² [fig. 199].



Fig. 198: Hieronymus Wierix (1553-1619). *El Niño Jesús y san Juan Bautista abrazándose* (detalle). Grabado, 23,8 x 18,7 cm. Fig. 199: Rafael Sadeler I (1561-1632). *El Niño Jesús y san Juan Bautista abrazándose*. Grabado, 16,1 x 20,8 cm.

Aunque ahora parecen escasas las imágenes de san Juanito, en el reclamo de la testamentaria de Carlos Pesenti, administrador de alcabalas de Quito (Ecuador), a Juan Antonio Aycardo por las cuentas de una variedad de productos que llevó a vender a

³⁷⁹ VARIOS (1951): lámina LIX.

³⁸⁰ MORENO PROAÑO (1976): 34 y VALIÑAS LÓPEZ (2011): 153.

³⁸¹ VAN RUYVEN-ZEMAN y LEESBERG (29003): 78 y 79.

³⁸² SCHUCKMAN (1996A): 155 y SCHUCKMAN (1996B): 233.

Guayaquil (Ecuador), fechado en 1805, constan tres imágenes de san Juan Bautista niño “por tres San Juanitos y tres Niñitos Jesús de más de tercia a 5ps.”³⁸³. Esta entrada hace pensar que se trataba de tres parejas de Niño Jesús y San Juan Bautista niño, algo que fue muy habitual durante el barroco español.

En cuanto a las representaciones pictóricas de san Juanito, en base a las obras conservadas, no debieron ser muchas. Entre ellas, destacamos el *San Juan Bautista niño*³⁸⁴ (S. XVII) del retablo de santa Lucía de Siracusa del claustro del Convento Máximo de San Francisco de Quito (Ecuador) [fig. 200], en el que el santo aparece sentado, acompañado del cordero, en un paisaje. En el Convento de La Merced de Quito (Ecuador) se conserva un lienzo del *Niño Jesús y san Juan Bautista*³⁸⁵ (S. XVIII) atribuido al pintor Miguel de Santiago, en el que San Juan Bautista aparece postrado ante el Niño Jesús, al que los ángeles traen la cruz³⁸⁶ [fig. 201].



Fig. 200: Anónimo. *San Juan Bautista niño*. S. XVII. Óleo sobre lienzo. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Claustro. Retablo de santa Lucía de Siracusa. Fig. 201: Miguel de Santiago. *Niño Jesús y san Juan Bautista*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Convento de La Merced.

³⁸³ AHNQ. Sección Juicios. Primera Notaría. Caja 223 (1805). Carpeta 8-VIII-1805. Recogido en ORTIZ CRESPO (2010): 13-23.

³⁸⁴ ESCUDERO ALBORNOZ (2009): 301.

³⁸⁵ VARGAS (2005): 167.

³⁸⁶ Prueba del éxito que alcanzó esta representación es el lienzo de *San Juanito y el Niño Jesús* (S. XIX) obra del pintor Joaquín Campos López, perteneciente al Museo de Bellas Artes de Murcia (España), que responde a esta misma composición aunque invertida. VARIOS (2005): 212 y 213.

Este amplio catálogo demuestra la variedad iconográfica de las imágenes del Niño Jesús en la Real Audiencia de Quito, que no ha sido considerada ni tratada en la bibliografía artística ecuatoriana y que, desde luego, tampoco está en la percepción pública del tema³⁸⁷. Este amplio repertorio demuestra la complejidad iconográfica de estas imágenes, así como la importancia de las mismas. Las interrelaciones entre pintura y escultura indican que hay ciertas iconografías que tuvieron mayor éxito en pintura que en escultura y viceversa, así como que algunas de ellas parecen ser más espejos. El uso de la estampa constituyó una de las fuentes para estas imágenes³⁸⁸, tanto para los relieves como las tallas de bulto redondo, aunque este trasvase de repertorios grabados no explica todo, puesto que como veremos a continuación, también hubo modelos escultóricos, algo que la escasa historiografía artística quiteña en relación a las imágenes del Niño Jesús tampoco ha tenido en consideración.

³⁸⁷ En este sentido, fray Luis Alberto Luna Tobar OCD, Arzobispo Emérito de Cuenca (Ecuador), al prologar el libro *Dios Niño. Colección Alda de Prati Cavanna*, afirmó que “sabe bien la historia del arte en general, y sobre todo sus análisis estéticos, que la figura del niño Dios, como tal, sin calificaciones especificadoras, no ha sido argumento de inspiración muy fijo o constante entre imagineros, pintores, escultores o grabadores, precisamente por tratarse de una imagen en proceso, en transición de apreciaciones estéticas, características de cada edad o época de revelación de ejemplares de belleza, a los que se les pueda calificar como dotados de una mayor edad estética [...] Tampoco interesó la hermosura infantil, como afán estimulante de la pasión artística creadora del escultor, pintor o grabador. Como estímulo muy singular de la devoción de un artista, no aparece la imagen del niño Dios con una notabilidad que reclame estudio y análisis crítico estético especial” [LUNA TOBAR (2012): 6 y 7].

³⁸⁸ Acerca de las fuentes gráficas de la escultura quiteña, véanse JUSTO ESTEBARANZ (2013B): 455-468 y PALMER (1993): 64 y 65. Para Palmer “es interesante notar la aparición repentina en el escultor colonial de la capacidad de traducir una pequeña imagen impresa en blanco y negro, de dos dimensiones, en una escultura de tamaño natural, brillantemente policromada en tres dimensiones. Esto no sólo ofrece prueba de la destreza manual del artista, sino indica también el funcionamiento de un principio psicológico más profundo y misterioso. Porque si la obra de arte que resulta, en este caso la imagen quiteña tallada, es más completa y entera, en todo sentido “más llena” que la ilustración de donde obtiene su inspiración inmediata, entonces sólo puede ser su propia vitalidad la que el artista infunde en sus creaciones, su propia integridad que expresa en su arte [PALMER (1993): 65]. Al igual que sucedía con la pintura, “la fidelidad respecto al modelo en papel podía variar considerablemente, tomándose en numerosas ocasiones al pie de la letra, mientras que en otras se optaba por tomar determinados detalles o la idea general de la composición” [JUSTO ESTEBARANZ (2013B): 455-468].

III.III.2. Modelos escultóricos

Para dar respuesta a la demanda devocional de imágenes del Niño Jesús, los escultores quiteños, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, copiaron e imitaron prototipos europeos, realizando tanto copias del modelo como copias de la copia¹. Para ello se sirvieron de fuentes grabadas como el *Niño Jesús bendiciendo* de Martin Schongauer (1448-1491) o algunos grabados de Anton Wierix (1596-1624)², pero sobre todo de imágenes de bulto redondo importadas desde Europa. La historiografía artística ha prestado especial atención a la pintura, analizando la circulación de grabados y estampas, así como las pinturas derivadas de los modelos europeos, siendo, por ello, la bibliografía al respecto muy numerosa³. En el campo escultórico, por el contrario, su estudio ha sido muy exiguo, además de obviar la imitación de un modelo escultórico, que no grabado, como son los dos casos que analizaremos a continuación.

Uno de estos modelos es un peltre sevillano que debe relacionarse estilísticamente con el círculo del escultor Juan Martínez Montañés (1568-1649)⁴. Los inventarios sevillanos del siglo XVIII le atribuyen diversas imágenes del Niño Jesús realizadas tanto en madera como en plomo o peltre⁵, que en su mayor parte derivan del Niño Jesús de la Hermandad Sacramental del Sagrario de Sevilla (España)⁶, base de las

¹ A finales del siglo XVIII se decía que los quiteños “faltos enteramente de educación y regla ejecutan por genio y pura imitación, pinturas y esculturas de tanto primor que admiran a los inteligentes y a los de buen gusto”. AHNQ. Sección Gobierno. *Expediente en que consta la Real Cédula dirigida a esta Real Audiencia, para que informe lo que se le ofreciere y pareciere sobre los medios de socorrer, y fomentar este reino y sus vasallos*. Caja 26. Exp. 22-VIII-1789. Recogido en GARZÓN M. (1995): 12-24.

² Acerca de los modelos grabados de escultura barroca quiteña véase JUSTO ESTEBARANZ (2013B): 455-468.

³ Entre otras referencias, véase JUSTO ESTEBARANZ (2013C): 25-37.

⁴ Pese a la atribución de estas imágenes al taller de Juan Martínez Montañés, su autoría no es clara. Los estudios de las imágenes del Niño Jesús que veremos, generalmente, han atribuido su autoría a un escultor anónimo, en ocasiones sevillano o del estilo de Juan Martínez Montañés.

⁵ El peltre es una aleación de bajo punto de fusión compuesta fundamentalmente por plomo con algo de estaño y antimonio. Se trata de un vaciado sacado a partir de un modelo original en barro o madera, que se pudo llevar a cabo gracias a los avances técnicos hechos en la fundición de metales desde mediados del siglo XVI, que permitieron la recuperación de la técnica de los moldes por piezas, perdida desde el fin de la Antigüedad clásica. Con ella se podía obtener con cierta facilidad, a partir del modelo original, réplicas con un acabado de alta calidad, aunque necesitadas de los últimos retoques del maestro, en un complejo proceso de acabado, en la que jugaba un papel esencial la policromía, de idéntica calidad a la aplicada en las esculturas de madera. Aunque el peltre tenía la ventaja de poder reproducir de forma rápida, planteaba varios inconvenientes, como ser un material tóxico, además muy pesado pero poco resistente a los golpes, a causa de los cuales se producían deformaciones irreparables y pérdidas de policromía. Esta técnica permitió que se abaratara el coste de la obra por el menor coste del material y, sobre todo, de su labra, dando respuesta a la amplia demanda de escultura de pequeño formato y carácter devoto. Sevilla se convirtió en el principal proveedor de este tipo de imágenes vaciadas en metal, acaparando el entorno de Martínez Montañés el mercado sevillano con sus copias en metal. Sin embargo, no consta documentalmente que el taller del escultor utilizase el peltre para conseguir, de forma seriada, reproducciones de sus modelos. Véanse AMADOR MARRERO y PÉREZ MORALES (2009): 6-19; GARCÍA SANZ (2010B): 97; RAMOS SOSA (2010): 315-361 y RECIO MIR (2010): 261-288.

⁶ GÓMEZ PIÑOL (2010): 15-104.

interpretaciones atribuidas a su discípulo Juan de Mesa (1583-1627) y a sus seguidores, como Francisco de Ocampo (1579-1639), Juan de Oviedo el Mozo (1565-1625), los Riba y Diego Oliver, quien llegó a ser conocido como “maestro vaciador de niños de plomo”.

Se trata de un Niño Jesús dormido sobre la cruz y la calavera, inspirado en los escritos devocionales centrados en el papel de Cristo como Salvador, en la que el Niño Jesús se abraza a la cruz, quedándose dormido. En esta imagen se resaltaba simbólicamente la estrecha conexión entre los misterios de la Encarnación y de la Pasión de Cristo⁷, como se puede ver en numerosas representaciones pictóricas, en las que el pequeño infante duerme recostado sobre la cruz en la que sería traspasado, símbolo de la muerte que habría de vencer con su propia Muerte y Resurrección. Esta composición fue enormemente popularizada por la pintura barroca y ya presente en la escultura desde mediados del siglo XVII, de hecho el P. Interián de Ayala comentaba que, cuando “le pintan durmiendo sobre la cruz, poniéndole por almohada el cráneo, ó calavera de un hombre [...] ningún hombre prudente las llevará a mal”⁸. En cuanto a la calavera, es una referencia directa al monte Calvario y al paralelismo entre el viejo y el nuevo Adán. El cráneo, vértice del esqueleto, es símbolo de la parte imperecedera del cuerpo, es decir, del alma, que, vencida la naturaleza, sobrevive más allá de la muerte. Hay que recordar que con estas imágenes, en los siglos XVII y XVIII, época de gran fervor devocional con el tema del *drama del Niño*, que, desde el momento de su concepción, sabía que iba a morir martirizado en la cruz, se pretendía conmover, impactar y mover a la piedad, creándose en el espectador una atmósfera de tristeza, por lo contradictorio de un tratamiento de inocencia y gracia infantil, frente al realismo desgarrado del mensaje de la crucifixión y muerte⁹.

⁷ Véanse PEÑA MARTÍN (2010C): 379-385 y PEÑA MARTÍN (2011B): 437-450.

⁸ Fray Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito*, Madrid, 1782.

⁹ Estas imágenes del Niño Jesús responden a la cristianización del tema de la Vanitas clásica, que hunde sus raíces en las representaciones clásicas de Eros y Tánatos, retomadas a inicios del Renacimiento recuperando el referente estoico y reelaboradas desde la óptica cristiana en la misma clave de aspiración a la eternidad que el mundo antiguo proponía aunque el lenguaje bíblico usado se atuviera naturalmente a muy diferentes conceptos. El niño moribundo, que personificaba la corta distancia entre el comienzo y el fin de la vida, es asumido por la iconografía cristiana, interpretándolo a lo divino. El niño que personifica la brevedad de la vida, hundido ya en la muerte, es el Niño Jesús, que nace para morir y tiene conciencia, a pesar de su corta edad, del fin redentor de su nacimiento y de su futura muerte. El sueño, imagen de la muerte, sugiere la quietud de la gloria venidera para quien, trasmutado en figura de infante, ha superado las pruebas que al establecer su virtud heroica le conducen al triunfo. Véanse JIMÉNEZ MONTESIRÍN (2008B): 126-129; NOGUERA CELDRÁN (1997): 15-23; ORTIZ JUÁREZ (1978): 132-134 y SÁNCHEZ LÓPEZ (1994): 685-718.

En cuanto a la fisonomía de la imagen, destaca su corpulencia anatómica, dando aspecto de un niño regordete. Las facciones del rostro son redondeadas, ojos cerrados, nariz corta, amplia y achatada, labios delicados, mofletes carnosos, estructura capilar trilobulada, brazos y piernas fornidas. Presenta los brazos totalmente separados del cuerpo, elevando el izquierdo por detrás de la cabeza, mientras el derecho se cruza por delante. La cabeza se presenta girada, permitiendo contemplar frontalmente el rostro. Las piernas están flexionadas a la altura de las rodillas, echándolas hacia atrás, produciendo una curvatura del eje de la figura que posibilita un dinamismo interno en el tratamiento del cuerpo, frente a la apariencia de dulce sueño que da sensación de calma.

Al tratarse de un vaciado en metal, se conservan numerosas imágenes del *Niño Jesús dormido sobre la cruz y la calavera*, como el niño del Museo de Arte Sacro de la Catedral de Évora (Portugal)¹⁰ [fig. 202], el del Convento de Santa Ana de Sevilla (España)¹¹ [fig. 203], dispuesto sobre un risco rodeado de pequeñas ovejas a modo de Buen Pastor, el del Monasterio de Santa Clara de Estepa (España)¹² [fig. 204] y el *Niño Jesús dormido sobre una cruz y una calavera* del Convento del Santo Ángel Custodio de Granada (España)¹³ [fig. 205], aunque se muestra vestido con una túnica, de tela encolada y estucada, ricamente estofada.



Fig. 202: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús dormido sobre cruz*. S. XVII. Peltre policromado. Évora, Museo de Arte Sacro de la Catedral. Procedente del extinto Convento do Salvador. Fig. 203: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús dormido*. S. XVII. Peltre policromado. Sevilla, Convento de Santa Ana.

¹⁰ ESPANCA (1973): 35.

¹¹ ROLDÁN SALGUEIRO (2011): 141-149.

¹² VARIOS (1999A): 212.

¹³ JUSTICIA SEGOVIA (2000): 238 y 239.



Fig. 204: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús dormido*. Primera mitad del S. XVII. Peltre policromado, 39 cm. Estepa, Monasterio de Santa Clara. Fig. 205: Anónimo, estilo de Juan Martínez Montañés. *Niño Jesús dormido sobre una cruz y una calavera*. Primera mitad del S. XVII. Vaciado de metal policromado, 47 x 28 x 28 cm. (con peana). Granada, Convento del Santo Ángel Custodio.

Algunas imágenes ya solo duermen sobre la cruz, por lo que o han perdido la calavera o nunca contaron con ella, caso del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid (España)¹⁴ [fig. 206], el del extinto Real Convento de la Purísima Sangre de Cristo y del Glorioso San José de Castellón (España)¹⁵ [fig. 207], el del Convento del Corpus Christi de Valladolid (España)¹⁶ [fig. 208] y el del Convento de Santa María de Almoester (Portugal)¹⁷ [fig. 209].



Fig. 206: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús dormido sobre cruz*. Comienzos del S. XVII. Peltre policromado, 14 x 41 x 20 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura. Fig. 207: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús de Pasión*. Comienzos del S. XVII. Peltre policromado, 42 x 19 x 13 cm. Castellón, Real Convento de la Purísima Sangre de Cristo y del Glorioso San José. Extinto.

¹⁴ MARCOS VILLÁN (2008): 24 y 25.

¹⁵ ARBETETA MIRA (2007): 145 y MONTOLIO I TORÁN y CERCÓS ESPEJO (2005): 300-303.

¹⁶ MARTÍN GONZÁLEZ y PLAZA SANTIAGO (1987): 90 y PEÑA MARTÍN (2009): 28-31.

¹⁷ MATOS (1949): 90, estampa CXXXIII.



Fig. 208: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús dormido sobre cruz*. S. XVII. Peltre policromado, 37 cm. Valladolid, Convento del Corpus Christi. Fig. 209: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús dormido sobre cruz*. S. XVII. Peltre policromado. Almoester, Convento de Santa María.



Fig. 210: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús*. S. XVII. Plomo policromado. Candelaria, Iglesia de Santa Ana. Fig. 211: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús acostado*. S. XVII. Plomo policromado. Toledo, Convento de la Purísima Concepción.

En algunos casos, estas imágenes han perdido ambos atributos iconográficos, o nunca contaron con ellos, como sucede con el *Niño Jesús pasionario* del Real Monasterio de San Clemente de Sevilla (España)¹⁸ y el *Niño Jesús* de la Iglesia de Santa Ana de la población tinerfeña de Candelaria (España) [fig. 210], lo que hace que su postura resulte muy forzada, al abrazar un elemento inexistente, por lo que en el *Niño Jesús acostado* del Convento de la Purísima Concepción de Toledo (España)¹⁹ [fig. 211], se resolvió con la torpe colocación de un orbe y un manto.

En el intenso trasiego de obras de arte entre la metrópoli y los Virreinos, numerosos Niños Jesús montañesinos, de diversas iconografías, fueron enviados a América, donde aún se conservan²⁰. Esta exportación se vio favorecida por el empleo en su realización del peltre en lugar de la madera. Prueba de que algunos vaciados del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* y *calavera* llegaron a los territorios americanos de la Monarquía Hispánica, son los ejemplares que aún se conservan en el antiguo Virreinato

¹⁸ VARIOS (1999C): 344.

¹⁹ ARBETETA MIRA (2002): 210.

²⁰ HEREDIA MORENO (2003): 193-206; PALOMERO PÁRAMO (2007): 106-119; QUINTANA ECHEVERRÍA (2000): 103-110; TORRE REVELLO (1948): 81-96.

del Perú, como el que hallamos en el Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador) [fig. 212]. Nos encontramos ante un peltre parcialmente repolicromado, ya que, según la tradición oral del monasterio, fue encontrado, en el siglo XIX, en los cimientos de la iglesia conventual. Esta imagen, al menos en la actualidad, no cuenta con la cruz ni la calavera, al igual que sucede con otro peltre del Niño Jesús conservado en una colección particular de Medellín (Colombia)²¹. Aunque con ciertas prevenciones, creemos que el *Niño Jesús* del Belén del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), también es un peltre montañésino [fig. 213]. Como hemos visto en el capítulo anterior, la Sala del Nacimiento de este monasterio ha sido sometida a una compleja restauración e intervención, en la que el Belén ha sido acristalado, lo que imposibilita que se puede acceder a las obras. Por ello, nuestro análisis se basa únicamente en aspectos formales, al no haber podido comprobar el material de la imagen²². Pese a ello, la calidad de la obra nos lleva a pensar que se trata de un peltre de origen español y no de una talla quiteña, aunque en 1965 fuera catalogado como una imagen en madera policromada²³.



Fig. 212: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús*. S. XVII. Peltre policromado. Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto.

²¹ <www.artelista.com/obra/1927295724338699-ninojesusacostado.html> (26 de enero de 2011).

²² PEÑA MARTÍN (2013B): 297-311.

²³ VARIOS (1965): ficha 1, sin paginar.



Fig. 213: ¿Juan Martínez Montañés, taller de? *Niño Jesús*. S. XVII. ¿Peltre policromado? Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.



Fig. 214: Nicolás Enríquez. *El Niño Jesús dormido sobre la cruz velado por San Juan Bautista*. 1772. Óleo sobre cobre, 29 x 21,1 cm. Chaumont, Musée de la Crèche.

Como testimonio inequívoco de la presencia de estos niños en el continente americano y de su llegada también a los territorios de Nueva España, hay que presentar el pequeño óleo sobre cobre de *El Niño Jesús dormido sobre la cruz velado por San Juan Bautista*²⁴ (1772), perteneciente a la colección del Musée de la Crèche de Chaumont (Francia), en el que su autor, el pintor Nicolás Enríquez, muestra al Niño Jesús dormido sobre la cruz [fig. 214]. Para esta representación el pintor tomó como modelo uno de estos peltres, reflejándolo fielmente, como si de un verdadero retrato de la imagen se tratase.

Esta imagen del Niño Jesús fue muy reproducida por los escultores de la Real Audiencia de Quito, adaptándola a las formas y gustos locales, dando lugar a gran cantidad de imágenes que aún se veneran en los monasterios femeninos ecuatorianos, así como las que se conservan en los diversos fondos coloniales del Ministerio de Cultura de Ecuador. Entre estas imágenes, destaca el *Niño Jesús dormido* (S. XVIII) de la colección particular de doña Fanny Barba Gangotena (Ecuador)²⁵ [fig. 215], que reproduce fielmente el modelo, así como un *Niño de Nacimiento* (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Ministerio de Cultura de Ecuador [fig. 216], o el niño de la *Urna con arreglo del Nacimiento del Niño Jesús* (S. XVIII) del Museo de Arte Religioso del Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador), cuyos brazos fueron cortados con el propósito de variar su posición, quizá con el propósito de poderlo vestir mejor [fig. 217].

El cambio sustancial en los niños quiteños, respecto al peltre español, es la pérdida de la condición pasionaria, al eliminar tanto la cruz como la calavera, convirtiéndose en el Niño Jesús del pesebre de numerosos Nacimientos de la Real Audiencia. En la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura de Ecuador se conservan varias de estas imágenes, como el *Niño de Nacimiento*²⁶ (S. XVIII) [fig. 218], en el que, manteniendo la postura del modelo, se modifica el tratamiento del cabello, como también sucede con el *Niño Dios* (S. XVIII) de sor Catalina de Jesús María (1717-1795) del Monasterio de Santa Catalina de Quito (Ecuador) [fig. 219]. Pese a su aspecto actual, que parece dormir plácidamente, en realidad dormía sobre una cruz, como puede verse en reproducciones fotográficas

²⁴ CARREAU (2009): 26 y 27.

²⁵ MORENO PROAÑO (1976): 32 y 33.

²⁶ POMMIER (1999): 165, ficha 25.

antiguas²⁷, lo que nos permite afirmar la llegada a territorio ecuatoriano de algún peltre montañésino en que el Niño Jesús se mostraba durmiendo sobre la cruz. Desde hace pocos años la cruz ha sido suprimida, a pesar de ser un elemento de gran importancia simbólica. Sigue también este modelo una imagen del *Niño Jesús*²⁸ (S. XVIII) del Monasterio de Nuestra Señora de Las Nieves de Loja (Ecuador) [fig. 220] y la imagen del *Niño Dios dormido*²⁹ (S. XVIII) de la colección de doña Alda de Prati [fig. 221].



Fig. 215: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Niño Jesús dormido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 43,5 cm. Ecuador, Colección particular de D.^a Fanny Barba Gangotena. Fig. 216: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Museo de Arte Religioso.

²⁷ VARGAS (1972): 204 y *Secretos* [...], lámina sin paginar.

²⁸ ARIAS ÁLVAREZ (2012): 81.

²⁹ GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 43, 45 y 186.



Fig. 217: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 40 x 16 x 12 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 6-5-66.



Fig. 218: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 8 x 25 x 9 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 3-14-70. Fig. 219: Anónimo. *Niño Dios de sor Catalina Jesús María*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Catalina de Siena.



Fig. 220: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de Las Nieves. Fig. 221: Bernardo de Legarda, atribución. *Niño Dios dormido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 27 x 10 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.

En algunas tallas se modificó la posición de los brazos, para que una vez suprimidas la cruz y la calavera, fuese una imagen más propia de Nacimiento, recostando la cabeza sobre los brazos, con las manos cruzadas a modo de almohada, como el *Niño Jesús* de la Casa Museo María Augusta Urrutia de Quito (Ecuador) [fig. 222], el *Niño Jesús* de una colección privada quiteña³⁰ [fig. 223], el *Niño Dios dormido*³¹ (S. XVIII) de la colección de doña Alda de Prati [fig. 224], el *Niño Jesús* (S. XVIII) de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit de Quito (Ecuador) [fig. 225], el *Niño Jesús* del Risco Mayor del Monasterio del Carmen de la Asunción de Cuenca (Ecuador)³² [fig. 226] y el *Niño Jesús* de una colección particular de Barquisimeto (Venezuela)³³ [fig. 227].



Fig. 222: Manuel Chili *Caspicara*, taller de. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 35 x 12 x 12 cm. Quito, Casa Museo María Augusta Urrutia. Código objeto 2E9617. Fig. 223: Escuela quiteña. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 13 x 34,5 x 14 cm. Quito, Colección particular.

³⁰ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 298.

³¹ GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 18, 19 y 185.

³² CORDERO IÑIGUEZ (1986): 82 y 83.

³³ RODRÍGUEZ NÓBREGA (2010): 255-273.



Fig. 224: Manuel Chili Caspicara, atribución. *Niño Dios dormido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 34 x 16 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.



Fig. 225: Manuel Chili Caspicara. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Polit.



Fig. 226: Anónimo. *Niño Jesús del Risco Mayor*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel. Fig. 227: Escuela quiteña. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 35 x 12 x 6 cm. Barquisimeto, Colección particular.



Fig. 228: Anónimo. *Niño Jesús del Pesebre cuencano*. S. XIX. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.



Fig. 229: Anónimo. *Niño de la Comunidad*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 230: Escuela quiteña. *Niño Jesús durmiente*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 15 x 35 x 12,5 cm. Madrid, Museo de América. Inv. 1992/03/02.



Fig. 231: Anónimo. *Niño Dios dormido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 40 x 17 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.

En otras tallas del Niño Jesús, se alteró la posición del brazo izquierdo, pareciendo que el niño abrazara algo, como sucede con el Niño Jesús del *Pesebre cuencano* del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador) [fig. 228], el *Niño Jesús de la Comunidad* del Monasterio de la Santísima Trinidad de Quito (Ecuador) [fig. 229], el *Niño Jesús durmiente* del Museo de América de Madrid (España)³⁴ [fig. 230] y el *Niño Dios dormido*³⁵ (S. XVIII) de la colección de doña Alda de Prati [fig. 231].

En algunas imágenes ya sólo se toma como referencia la cabeza del peltre montañésino, como en el Niño Jesús del *Nacimiento* del Convento de Santo Domingo de Quito (Ecuador)³⁶ [fig. 232]. Tanto éste como otros modelos escultóricos, llegado el siglo XIX, se seguían repitiendo, lo que demuestra el éxito alcanzado por el modelo, pero lo que también llevó al viajero inglés Adrian Terry a escribir en 1831 acerca del “cáncer de la imitación”, calificando la producción de entonces como detestable, aunque reconocía la habilidad de los artistas quiteños pese a su escasa instrucción³⁷. Es el caso de una de las imágenes del *Niño Jesús* (S. XIX) del Museo Monacal del Monasterio de Santa Catalina de Quito (Ecuador), en la que los rasgos montañésinos de la cabeza son ya prácticamente inexistentes [fig. 233].



Fig. 232: Anónimo. *Niño Jesús de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 23,5 x 10 x 6,5 cm. Quito, Convento de Santo Domingo. Fig. 233: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XIX. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Monacal del Monasterio de Santa Catalina de Siena.

³⁴ Arbeteta Mira dice de esta talla que es una imagen “prácticamente inédita” [ARBETETA MIRA (2006B): 131], pero queda comprobado que fue un modelo muy repetido, retrasando su datación a finales del siglo XVI o principios del XVII. Justifica su postura argumentando que “la imagen permanecía acostada, hasta el día 1 de enero, momento en que se sentaba en una rica silla o trono, preparado a tal efecto, para festejar la Epifanía el día 6. En efecto, la figura presenta la pierna izquierda alzada, como para apoyar el pie en un almohadón o escabel, y posiblemente sujetara una cruz o un orbe con vástago” [ARBETETA MIRA (2006B): 131]. De hecho, la autora sienta en una silla a la imagen, [ARBETETA MIRA (2006A): 37], aunque, como queda comprobado, su postura no obedece al hecho de ser una imagen para presentarse sentada.

³⁵ GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 127 y 190.

³⁶ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 282.

³⁷ Recogido en KENNEDY TROYA (2002): 185-203.

Pese a la claridad del modelo, Andrés García afirma que estas imágenes del Niño Jesús siguen fielmente “una talla italiana en mármol que el dominico Ignacio Quesada llevó a Quito en 1689”³⁸. Esta supuesta talla italiana en mármol es, en realidad, un marfil que corresponde al *Niño Jesús dormido*³⁹ (S. XVII) del Convento de Santo Domingo de Quito (Ecuador) [fig. 234]. Esta imagen, en efecto, habría llegado a Quito en 1689 desde Roma (Italia), a través del dominico fray Ignacio Quesada. El Niño Jesús aparece recostado sobre su lado derecho, apoyando su cabeza en el brazo derecho, colocado en arco hacia delante, mientras que el brazo izquierdo también se muestra en arco hacia adelante, cruzado sobre el pecho. La pierna derecha se presenta doblada bajo la izquierda. Siguiendo este mismo modelo, hemos localizado otras imágenes en Italia, por lo que debió tener cierto predicamento, como un *Niño Jesús*⁴⁰ (S. XVIII), de origen siciliano, realizado en cera policromada. Este Niño Jesús es el otro modelo que fue seguido por los escultores de la Real Audiencia de Quito para la talla de numerosas imágenes del Divino Infante. Siguen fielmente este modelo una imagen del *Niño Jesús* (S. XVIII) del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) [fig. 235], el *Niño Jesús en concha de plata*⁴¹ (S. XVIII) del Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Popayán (Colombia) [fig. 236] y dos imágenes del *Niño de Nacimiento*⁴² (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Ministerio de Cultura del Ecuador.



Fig. 234: Anónimo italiano. *Niño Jesús dormido*. Finales del S. XVII. Marfil, 24,5 x 8 x 7 cm. Quito, Convento de Santo Domingo.

³⁸ ANDRÉS GARCÍA (1995): 81-89.

³⁹ PALMER (1987): 82 y 83; SANFUENTES (2010): 167-181 y VARIOS (1994): 106.

⁴⁰ Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Cera policromada. Palazzolo Acreide (Italia), Casa-museo. UCCELLO (1979): 85 y 86.

⁴¹ FAJARDO RUEDA (2010): 80-93 y RACANA (1997): 100 y 101, figura 25.

⁴² Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 22 x 6 x 9 cm. MMCE-RAC. Núm. Inv. 4-1-66 y Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 5 x 17 x 6 cm. MMCE-RAC. Núm. Inv. 4-33-72.



Fig. 236: Manuel Chili Caspicara, círculo de. *Niño Jesús en concha de plata*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Popayán, Museo Arquidiocesano de Arte Religioso.



Fig. 235: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Coro alto. Fig. 237: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Monacal del Monasterio de Santa Catalina de Siena.



Fig. 238: Manuel Chili Caspicara. *Niño dormido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Colección particular



Fig. 239: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén. Fig. 240: Anónimo. *Niño Jesús de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Museo de Arte Religioso.



Fig. 241 y 242: Bernardo de Legarda, taller de (Santa Rosa) y Manuel Chili *Caspicara*, atribución (Niño Jesús). *Santa Rosa de Lima*. S. XVIII. Madera tallada, estofada y policromada, 69 x 30 x 33 cm. Quito, Museo de Arte Colonial.



Fig. 243: Anónimo. *Niño de Nacimiento* 469. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 7 x 23 x 7 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-16-70. Fig. 244: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 5 x 16 x 5 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-10-67.

Este modelo sería modificado según los gustos o necesidades. Ejemplo de ello, es el *Niño Jesús* (S. XVIII) del Museo del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador), que se presenta durmiendo sobre un paño tallado en la misma pieza que el niño [fig. 237], como también sucede en el *Niño dormido*⁴³ (S. XVIII), firmado por Manuel Chili Caspicara, perteneciente a una colección particular quiteña [fig. 238]. Mientras que la talla de marfil tiene los ojos cerrados, algunos de los niños que la toman como referente, presentan sus ojos abiertos, con la mirada baja, como el *Niño Jesús* (S. XVIII) de uno de los Nacimientos del Museo de Arte Religioso de las Conceptas de Riobamba (Ecuador) [fig. 239], el *Niño Jesús* (S. XVIII) del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) [fig. 240], el que porta la talla de *Santa Rosa de Lima*⁴⁴ (S. XVIII) del Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador) [fig. 241 y 242] y dos *Niños de Nacimiento* (S. XVIII) de la Reserva de Arte Colonial del Ministerio de Cultura del Ecuador⁴⁵ [fig. 243 y 244].

El cambio más sustancial respecto al Niño Jesús italiano, es el de la postura de las manos, que en algunas imágenes se presentan juntas, quedando la mano izquierda bajo la derecha, como sucede en tres tallas del siglo XVIII de la Reserva de Arte Colonial del Ministerio de Cultura del Ecuador⁴⁶ [fig. 245 y 246]. Hasta las pequeñas imágenes realizadas en tagua también siguen este modelo, como un *Niño de Nacimiento*⁴⁷ (S. XVIII) de Arte Colonial del Ministerio de Cultura del Ecuador. Otra de las imágenes conservadas en la Reserva de Arte Colonial del Ministerio de Cultura del Ecuador, presenta una alteración mayor respecto al modelo, al haberse incluido un paño de pureza y levantado su cabeza [fig. 247]. Este modelo seguiría siendo empleado por diferentes escultores en el siglo XIX, como ejemplifican el *Niño Dios recostado*⁴⁸, atribuido a José Miguel Vélez (1829-1892) [fig. 248], y el *Niño Dios recostado*⁴⁹, atribuido a Daniel Salvador Alvarado (1867-1952) [fig. 249], ambos de la colección de doña Alda de Prati, lo que da idea del éxito alcanzado

⁴³ VARGAS (1960): 497.

⁴⁴ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 259; MORENO PROAÑO (1976): 29; PALMER (1987): 79 y 101, lámina 11; POMMIER (1999): 165, ficha 19 y VARIOS (1965): ficha 72.

⁴⁵ Acerca del *Niño de Nacimiento* Núm. Inv. 1-10-67, véase POMMIER (1999): 166, ficha 24.

⁴⁶ Anónimo. *Niño de Nacimiento* 469. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 27 x 7 x 7 cm. MMCE-RAC. Núm. Inv. 10-8-82 y Anónimo. *Niño de Nacimiento* 469. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 6 x 23 x 8 cm. MMCE-RAC. Núm. Inv. 3-12-67. Acerca del *Niño Dios* Núm. Inv. 2-34-79, véase KENNEDY y SILLEVIS (2000): 38 y 39, ficha 12 y POMMIER (1999): 165, ficha 25.

⁴⁷ Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Tagua tallada y policromada, 4 x 1 x 1 cm. MMCE-RAC. Núm. Inv. 1-27-72.

⁴⁸ GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 127 y 190.

⁴⁹ GARCÍA DURÁN y FREIRE DE GARCÍA (2012): 50, 51 y 187.



Fig. 245: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 22 x 6 x 9 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Fig. 246: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 31 x 11 x 7 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 2-34-79.



Fig. 247: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 15 x 45 x 24 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 253-13-69.



Fig. 248: José Miguel Vélez, atribución. *Niño Dios recostado*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 30 x 13 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati. Fig. 249: Daniel Salvador Alvarado, atribución. *Niño Dios recostado*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 33 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.

Varios Niños Jesús montañesinos, siguiendo el modelo del *Niño Jesús del Sagrario* (1606) de la Catedral de Sevilla (España) [fig. 250], fueron enviados al Virreinato del Perú⁵⁰. Siguiendo esta imagen, que tanta fortuna tuvo, la Reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura de Quito (Ecuador) conserva dos tallas del *Niño Jesús* (S. XVIII), de procedencia desconocida, que lo muestran bendiciendo [fig. 251].



Fig. 250: Juan Martínez Montañés. *Niño Jesús*. 1606. Madera tallada y policromada. Sevilla, Sagrario de la Catedral. Pontificia Archicofradía del Santísimo Sacramento. Fig. 251: Anónimo. *Niño*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 79 x 30 x 23,5 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-39-78 y Anónimo. *Niño*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 78,5 x 33 x 26,5 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 2-39-78.

La historiografía quiteña, como hemos visto, no se ha detenido en observar la circulación de obras europeas en Ecuador y su influencia como modelos escultóricos, a pesar de su importancia en la creación artística de la Real Audiencia. Los casos analizados son excepcionales dentro de la escultura quiteña, puesto que los grabados constituyeron la fuente más utilizada. Estas imágenes, tanto las europeas como las copias quiteñas, nos permiten, además, hablar de la circulación de modelos y obras entre

⁵⁰ Véanse AMADOR MARRERO Y PÉREZ MORALES (2009): 6-19 y RAMOS SOSA (2010): 315-361.

territorios, así como de su repetición a lo largo de los siglos, hasta olvidar su origen y convertirse en modelos que la historiografía ha considerado como quiteños.

III.III.3. Ajuares

En el culto al Niño Jesús su ajuar era un aspecto fundamental⁵¹. A lo largo del año era habitual cambiar su indumentaria de acuerdo a la liturgia estacional, así como mantener en perfecto estado cada una de las prendas que formaba parte del ajuar. A pesar de ello, los inventarios artísticos han considerado los ajuares de poca importancia, por lo que casi nunca los incluyen, a excepción de aquellas piezas singulares, pero que son presentadas como objetos aislados.

El hábito de vestir y desvestir las imágenes, así como el de confeccionar las vestiduras, aunque, por lo general, se haya presentado como una simple labor mecánica o manual de carácter femenino, respondía, sin embargo, a una actitud espiritual. Mediante estas prácticas, los fieles imitaban a la Virgen María en su tarea de realizar diversas prendas para su hijo, actividad que debía ser emulada por los cristianos, que adoptaban así una de las principales virtudes de la Virgen, ser una mujer hacendosa. Como ya expusimos al analizar la *Canastilla mística*, una de las tradiciones claustrales del tiempo de Adviento, las monjas no sólo vistieron sus imágenes de devoción particular con finas telas, sino también con tejidos espirituales formados a base de oraciones. Es el caso de santa Rosa de Lima (1586-1617), quien confeccionó en 1616 un vestido espiritual para el “niño Dios pobre, y necesitado, para vestirlo en Belén”. El ajuar se componía de una camisita, los pañales, la mantellina y la faja, ambas con sus galones, frisos y bordadura, cuya memoria, escrita por la propia Rosa de Santa María, se contiene en los *Tesoros verdaderos de las Yndias en la historia de la gran prouincia de San Iuan Bautista del Peru de el Orden de Predicadores* (1681)⁵². La camisita se formaba mediante el rezo de cincuenta letanías, nueve mil rosarios y cinco días de ayuno en reverencia de la Encarnación Santísima. Los pañales equivalían a nueve estaciones al Santísimo Sacramento del Altar, nueve partes del rosario y nueve días de ayuno, por los nueve meses que el Niño Jesús estuvo en el vientre de su Purísima Madre. A los pañales seguía la mantellina, formada a base de cinco días de ayuno, cinco estaciones y cinco rosarios enteros, en honor de su glorioso nacimiento. La faja también

⁵¹ ARBETETA MIRA (2002): 30-35; ARBETETA MIRA (2012): 101-107 y GARCÍA SANZ (2010): 169-184. Es un error, como hace Aguilera Hernández, plantear los ajuares como resultado del pudor de las monjas hacia la desnudez [AGUILERA HERNÁNDEZ (2009): 137-155].

⁵² MÉLENDEZ (1681): 345 y 346.

equivalía a cinco días de ayuno, cinco estaciones y cinco rosarios enteros, en este caso en reverencia de su circuncisión. Los galones, frisos y bordadura de la mantellina y de las fajas se formaban a base treinta y tres sagradas comuniones, oír treinta y tres misas, treinta y tres horas de oración mental, treinta y tres padrenuestros y avemarías, treinta y tres credos, con *Gloria Patri* y la Antífona de la salve, más treinta y tres partes del rosario, treinta y tres días de ayuno y tres mil azotes en veneración y reverencia de los treinta y tres años que vivió en el mundo. Con esta práctica Santa Rosa de Lima vestía con pañales espirituales a quien la vestía con dones espirituales [fig. 252 y 253].



Fig. 252: Cornelis Galle. *S. ROSA spiritali aut corporali intenta operi, apparentis infantis specie, Sponsi sui conspectu varie recreatur*. Grabado. En Del Valle, Juan. *Vita et historia S. Rosae As. Maria*. Amberes, S. XVII. Fig. 253: Anónimo. *Santa Rosa de Lima*. S. XVIII. Óleos sobre lienzo. Arequipa, Museo de Arte Virreinal Santa Teresa.

Este método para orar al Niño Jesús en su pesebre, según testificó fray Juan de Lorenzana en 1618, quien poseía el papel que santa Rosa de Lima escribió de su mano, ya era practicado en la Navidad de 1617 por gran número de almas devotas, tanto en los monasterios como fuera de ellos⁵³. El número de oraciones y de prácticas ascéticas que requería cada prenda revela que se trataba de un proceso devocional largo, de profunda

⁵³ MÚJICA PINILLA (2001): 225.

espiritualidad y, por lo tanto, no de un simple divertimento sacro⁵⁴. Asimismo, esta práctica tampoco se debe vincular a una falta de caudales o de telas con las que vestir realmente a las imágenes.

Santa Rosa de Lima no sólo vestía simbólicamente al Niño Jesús, sino que en otra ocasión hizo un vestido para la Virgen del Rosario, cuya memoria también se contiene en los *Tesoros verdaderos de las Yndias...* (1681). Para confeccionar la túnica interior de la Virgen María se debían rezar seiscientas avemarías, seiscientas salves y quince días de ayuno. El manto se bordaba con seiscientas avemarías, seiscientas salves, quince rosarios y quince días de ayuno. Las guarniciones del manto y el vestido equivalían a seiscientas avemarías y seiscientas salves. Las hebillas, seiscientas avemarías; la gargantilla, seiscientas avemarías, con otras tantas salves y quince días de ayuno; el ramillete, que la imagen había de tener en sus manos, treinta y tres padrenuestros, con otras tantas avemarías, con *Gloria Patri*, y otras tantas salves y rosario de divinas alabanzas y otros tantos rosarios en alabanza de la Virgen, en reverencia a los treinta y tres años que Cristo vivió en la tierra. Con esto “ya está acabado este vestido bendito, sea Dios, y su Santísima Madre, a quien suplico, por su mucha piedad supla mis defectos, y perdona mi atrevimiento”⁵⁵. Juan Meléndez recoge que Santa Rosa de Lima hizo otro vestido para la Virgen un año antes de morir, más costoso y rico, porque “fue de número de millares de Padre nuestros, y Ave Marías, como aquí 600 en el otro seiscientos mil, haciéndolos números de ciento millares”⁵⁶.

Imitando a la Virgen María, como mujer hacendosa, las carmelitas descalzas del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador) tuvieron fama de ser muy hábiles en las artes manuales⁵⁷, confeccionando túnicas y hábitos, tanto para el uso de las imágenes del monasterio, como para su venta. Para la confección de los trajes del Niño Jesús, en el siglo XVII, empleaban tafetanes, sedas y velillos. Para estas imágenes hacían, además, pequeñas cobijas o mantas, para cubrirlo en su cuna⁵⁸. Así, en las cuentas del trienio de la priora María de San Agustín,

⁵⁴ Sanfuentes plantea, al interpretar la colección de Niños Jesús del Museo de La Merced de Santiago de Chile, los trajes del Niño Jesús como un “verdadero juego de muñecas” [SANFENTES (2010): 166-181]. Martínez-Burgos García plantea la confección de trajes como una competición entre las monjas: “no podemos sustraernos al encanto de esos niños Jesús que llenaron oratorios privados, y especialmente conventos de clausura femenina, en los que se competía con fervor y entusiasmo en el mejor traje” [MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA (2000): 215-239].

⁵⁵ MELÉNDEZ (1681): 355 y 356.

⁵⁶ MELÉNDEZ (1681): 355 y 356.

⁵⁷ CICALA (1994): 191-193.

⁵⁸ PACHECO BUSTILLOS (2000): 65.

Jesús, María y José (1653-1654), se hace constar el pago, en el mes de abril, de tres pesos por “más de tres varas de velillo de que se hizo dos túnicas de dos niños”⁵⁹ y en el mes de diciembre de 1653 el pago de cuatro pesos por “primeramente de hilo de oro para hacer unos puntos para la cobijita del Niño Jesús y para el manto de su Santísima Madre”⁶⁰. Aún hoy las carmelitas descalzas confeccionan ajuares para las imágenes del Niño Dios⁶¹.



Fig. 254: Autor desconocido. *Niño Jesús Soberano*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 255: Bernardo Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 25 x 12 x 16 cm. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

En el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), las monjas y demás mujeres que vivían en el monasterio hacían, para su venta, escapularios, cintas y flores, estas últimas “confeccionadas con hilos de oro, plata, escarchados, sedas, mullos, con escamas de pescado, o con tamo de trigo, como se puede ver dentro de algunas de las urnas de la Sala del Belén”⁶². Algunos de estos

⁵⁹ PACHECO BUSTILLOS (2000): 109.

⁶⁰ PACHECO BUSTILLOS (2000): 112.

⁶¹ Para ello los fieles acuden con sus imágenes del Niño Jesús, que las monjas visten. Para aquellos devotos que no desean que el traje se haga a la medida de su imagen, en el almacén monacal donde las MM. Carmelitas Descalzas venden sus productos y labores, pueden encontrar ajuares ya confeccionados, en diversas tallas y modelos.

⁶² LUNA TOBAR (1997): 67.

trabajos servirían para adornar las imágenes del Niño Jesús y de la Inmaculada Concepción [fig. 254 y 255]. Vestir imágenes del Niño Jesús fue una de las labores de manos⁶³ que también realizaron las hermanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador)⁶⁴.

Al igual que sucedió con la vida claustral, durante el barroco hubo cierto relajamiento en los ajuares de las imágenes del Niño Jesús, siendo vestidas de manera profana⁶⁵. Como respuesta a la generalización de estas representaciones, en 1642 el Papa Urbano VIII preocupado por el decoro, propiedad, nobleza e historicidad en las representaciones de Cristo, la Virgen María y los santos⁶⁶, emitió la Bula *Sacrosancta Tridentina Synodus* por la que se prohibía vestir a las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos con el hábito de las Órdenes religiosas, decretando “no retener ni exponer a la vista pública ese género de imágenes con anterioridad esculpidas o pintadas, o de cualquier modo expresadas, ni vestidas con distinto hábito, o con diversa forma, o con el vestido particular de alguna orden religiosa”⁶⁷. Esta prohibición, como veremos a través de diversos ejemplos, en realidad, surtió poco efecto, tanto en España como América, a donde llegaría en 1660, al retomarse en las Constituciones Sinodales de Sigüenza (España)⁶⁸ y, más tardíamente, en el Concilio Provincial de Santa Fe de Bogotá (Colombia) de 1774⁶⁹. Pese a estas recomendaciones, de obligatorio cumplimiento so pena de excomunión mayor⁷⁰, a lo largo del siglo XVII fueron muy

⁶³ Labores que no solo hacían las monjas, sino que había “algo que está reservado exclusivamente a la madre de la casa. Nadie como ella para escoger la seda, el tisú, el brocado, con lo que hará, en fina labor de mano, el vestido nuevo que tiene que lucir el Niño, pues en todo el conjunto de imágenes y figuras, siempre está tallado desnudo ya que así nació y lo que menos puede hacerse es cubrir su cuerpecito con delicadas prendas hechas por quien más sabe de la dulzura”. FUENTES ROLDÁN (1995): 13-16.

⁶⁴ En las cuentas correspondientes al mes de diciembre del año 1916, entre los ingresos debidos a esta labor de manos, consta el ingreso de diez sures “por vestir un Niño Jesús”. ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

⁶⁵ PEÑA MARTÍN (2014A): 337-350.

⁶⁶ Acerca de la pérdida de sacralidad de la imagen religiosa véase MARTÍNEZ-BURGOS (2000): 215-239.

⁶⁷ Recogido en RODRÍGUEZ NÓBREGA (2007): 69-76.

⁶⁸ “Atendiendo al fanto Concilio de Trento a la honeftidad, y decencia con que fe deuen pintar, efculpir, y veftir las Imágenes fagradas de Chrifto N. Señor, y de la Virgen Maria fu Madre; y de los Apoftoles, y demás Santos, encargò mucho a los Obifpos, q cuydaffen mucho, de que en las Imágenes fagradas no huueffe cofa, q en fu veftido, ni ornato parecieffe lafciba, ni profana; y porque en efto no fe tenia el cuidado que fe deuia, N. M. S. Padre Vrbano Octauo, por breue efpecial, fu data en 25. de Março de 1642. renouó efte fanto Decreto de el Concilio, mandando eftrechamente, que ninguna de las dichas fagradas Imágenes de chrifto N. Señor, ni de fu Madre, fe pinte, efculpa, ni vifta, no folo con habito profano, y menos honefto, fino tampoco con el de ninguna Religion, fino conforme al vfo antiguo de la Iglefia”. *CONSTITVCIONES SINODALES...* (1660): título XXIII, cap. 1, 94 y 95

⁶⁹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1989): 97-105; RODRÍGUEZ NÓBREGA (2007): 69-76 y SUÁREZ QUEVEDO (1998): 257-290.

⁷⁰ “Fo pena de excommunion mayor, y de dos mil marauedis a qualquiera que contrauiere en todo, ò en parte a todo lo fufodicho, y de q daremos por perdidas las tales imagenes, y todos los veftidos, y alinos q

numerosas las representaciones de la Virgen María que vestían el hábito de las diversas órdenes religiosas y aquellas que mostraban al Salvador vestido como sacerdote, trinitario o jesuita. Obviando que las Constituciones Sinodales de Sigüenza (España) mandaban que “nadie de aquí adelante fea ofado a tener las Imágenes de Chrifto con habito particular de ninguna Religion, ni de Peregrino, ni de Cardenal, ni aunque le pinten, o viftan como niño fea con baquero con mangas, ni con valona cõ puntas, ni adorno alguno que fea profano, ò fe parezca al vfo, y traje que ahora fe vfa, por fer todo contra el vfo antiguo que ha tenido la Iglefia en pintar, y veftrir las Imágenes de Chrifto, que ha fido folo vna túnica fuelta fin ceñir, fin cuello, ni valona”⁷¹. Esta prohibición también fue recogida en las *Primeras Constituciones Sinodales del Obispado de Elvas* (Portugal), redactadas en 1633, en las que se prohibía vestir las imágenes del Niño Jesús de manera profana o con elementos indecentes⁷². Nos consta documentalmente que el Niño Jesús en la Real Audiencia de Quito vistió de sacerdote, el hábito de la orden y de peregrino⁷³.

Estas prohibiciones, además, nos permiten hablar de prácticas devocionales generalizadas en diferentes territorios y profundizar en el análisis iconográfico de las imágenes de Cristo, tanto en su edad adulta como infantil, ya que vienen a afirmar como una serie de representaciones del mismo eran muy habituales, al menos, desde la primera mitad del siglo XVII, tales como las imágenes vestidas de Peregrino⁷⁴ o Soberano⁷⁵. Lo que nos permite reafirmar que esas indumentarias y ajuares, actualmente mal entendidos al ser considerados como algo meramente anecdótico, cuando no femenino⁷⁶, en absoluto fueron producto de un delirio imaginativo, fruto de la fantasía⁷⁷

tuuieren, y las aplicaremos a las fabricas de las Iglefias, ò de otros lugares pios; y fo las mifmas penas mandamos a los Curas, que cuyden, que todo lo fufodicho tēga deuido cūplimiento: con apercibimiento, que fi no lo hizierē les caftigaremos en las vifitas con rigor”. *CONSTITVCIONES SINODALES*..(1660): título XXIII, cap. 1, 94 y 95.

⁷¹ *CONSTITVCIONES SINODALES*.. (1660): título XXIII, cap. 1, 94 y 95.

⁷² Recogido en GONÇALVES (1967): 5-34.

⁷³ Fajardo de Rueda afirma que el Niño Jesús se veneró en América, tanto en pintura como en escultura, vistiendo los más variados atuendos, tales como viajero, Obispo, de Jesuita, con trajes compañeros a los de la Virgen María en sus distintas advocaciones, con Sotanas de diversos colores litúrgicos, etc. FAJARDO DE RUEDA (1997): 41-49.

⁷⁴ Acerca de la representación del Niño Jesús vestido de Peregrino, véase PEÑA MARTÍN (2011A): 31-48, así como la bibliografía referida en el mismo.

⁷⁵ Acerca de la representación del Niño Jesús Soberano, vestido con el traje vaquero, véase PEÑA MARTÍN (2010B): 113-128, así como la bibliografía referida en el mismo.

⁷⁶ Para Kennedy “las mujeres parecen tener verdadero placer en vestir y «preparar» las imágenes antes de una festividad religiosa, muchas de las cuales son articuladas, y entablan con las mismas una relación de intimidad como si se tratara de seres reales [...] Esta manipulación directa parece otorgarles ciertos derechos sobre la obra religiosa, a la que transforma, repintan, añaden una joya, cortan para que quepa en un espacio más pequeño, o readaptan en escenografías realizadas por ellas mismas. Así, muchas de las obras coloniales, más allá de lo usual, han sido transformadas y resimbolizadas desde siempre, dándole a

y, aún mucho menos, un disfraz⁷⁸. Esto constituye un grave error, puesto que la esencia del disfraz es aparentar algo que no se es, cuando la tradición de vestir a las imágenes lo que pretende, por el contrario, es destacar sus rasgos esenciales⁷⁹. Con estos ajuares, en realidad, lo que se hacía era activar las imágenes⁸⁰.



Fig. 256 y 257: Ajuar actual de algunas imágenes del Niño Jesús. Quito, Monasterio de Santa Clara.



Fig. 258 y 259: Ajuar para las imágenes del Niño Jesús. S. XX. Cuenca, Museo de las Conceptas.

la imagen una carácter «activador» permanente y, por qué no repetirlo, una constante al parecer exclusivamente femenina” [KENNEDY TROYA (2002): 108-127]. Según Portela Sandoval “los cambios de atuendo tan frecuentes a que eran sometidas estas representaciones infantiles podrían llegar incluso a colmar los siempre latentes instintos maternos de las religiosas, en tanto mujeres que llegaban a renunciar a su maternidad en aras de su matrimonio espiritual con Dios” [PORTELA SANDOVAL (2007): 18-27].

⁷⁷ “La fantasía de los conventos no tuvo límites [...] Es evidente que la pueril condición del Redentor en estas representaciones alentó el capricho y despertó la fantasía de su indumentaria”. AROCA LARA (1988): 43-66.

⁷⁸ GARCÍA SANZ (2010B): 389-451.

⁷⁹ ARBETETA MIRA (2012): 101.

⁸⁰ Centeno al analizar el patrimonio artístico del Monasterio de Santa María de Jesús de Sevilla (España) publicó las imágenes del Niño Jesús tanto desnudas como vestidas, para apreciar el trabajo escultórico de las mismas así como la importancia iconográfica de los ajuares, que son los que, en numerosas ocasiones, dotan de iconografía a la imagen. CENTENO (1996): 122, 123 y 126-130.

Poco resta hoy en los monasterios de aquellos ricos ajuares. La mayor parte de las imágenes objeto de estudio ahora visten trajes modernos, confeccionados por las monjas en los últimos años, lo que indica que son imágenes vivas que siguen formando parte de sus devociones. Algunas de ellas, llegan incluso a vestir prendas de niños de verdad, como sucede con varias imágenes del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador), que podemos ver vestidas con manoplas, zapatillas y gorras [fig. 256 y 257]. En el Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador) se ha dedicado una sala a mostrar las labores de las monjas, entre las que se encuentra la confección de trajes para las imágenes del Niño Jesús [fig. 258, 259 y 260].



Fig. 260: *Ajuar para las imágenes del Niño Jesús*. SS. XIX-XX. Cuenca, Museo de las Conceptas.

Además de ropa y joyas, las imágenes del Niño Jesús contaron con mobiliario a escala, como sillas y cunas, puesto que eran precisas para su correcta veneración⁸¹. En este sentido, las cuentas del trienio de la Madre María de San Agustín, Jesús, María y José, priora del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), recogen en el mes de septiembre de 1653 el pago de dos pesos por “una cunita para el Niño Jesús”⁸². En este monasterio se conserva, hoy expuesto en su museo, un manifestador para la veneración del Santísimo Sacramento adaptado como cuna para la imagen del Niño Jesús⁸³ [fig. 261]. Se trata de un pequeño altar, con dosel,

⁸¹ GARCÍA SANZ (2010B): 183-207.

⁸² PACHECO BUSTILLOS (2000): 111.

⁸³ Acerca de los cajones quiteños para imágenes y altares portátiles véase VARGAS MURCIA (2010): 94-113.

tallado en madera y dorada, con decoración a base de espejos. Uno de ellos, fue retirado y en su lugar se colocó una pintura del Nacimiento del Niño Jesús, con el fin de otorgarle un carácter más navideño y acorde a su nueva función [fig. 262]. En el Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador), se conserva un manifestador en plata (SS. XVIII-XIX) que tiene la misma estructura [fig. 263].



Fig. 261: Anónimo. *Niño Jesús en manifestador*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Fig. 262: Anónimo. *Pintura del Nacimiento del manifestador*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto.

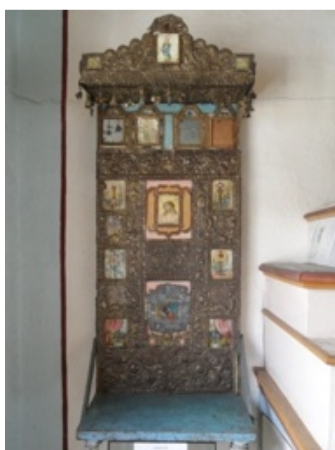


Fig. 263: Anónimo. *Manifestador*. SS. XVIII-XIX. Plata. Cuenca, Museo de las Conceptas. Fig. 264: Manuel Chili Caspicara, círculo de. *Niño Jesús en concha de plata*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Popayán, Museo Arquidiocesano de Arte Religioso.

Son muy pocas las cunas y camas barrocas que han llegado hasta nuestros días, quizás porque, como hemos visto al analizar las iconografías de las imágenes del Niño Jesús, tampoco son muchas las tallas del Niño Jesús de cuna que nos han llegado. Uno de los Niños Jesús de la Sala del Belén del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) descansa en una cama del siglo XVIII, tallada en madera y dorada cuyo cabecero tiene una decoración sencilla a base de flores y una rocalla en su copete. Caso excepcional es el *Niño Jesús en concha de plata*⁸⁴ (S. XVIII) del Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Popayán (Colombia) [fig. 264], que descansa en una cuna de plata en forma de concha, cuya perla es Jesucristo Redentor. La mayor parte de las cunas que hoy nos encontramos son labores conventuales de factura actual, realizadas a base de telas, puntillas, lazos y flores, que recuerdan las canastillas para los niños recién nacidos, así como sencillas cestas de mimbre adornadas con flores o meros colchones de tela. Las pequeñas imágenes del tránsito de la Virgen veneradas en los monasterios si conservan sus camas, por lo que éstas pueden darnos alguna idea de cómo fueron las de las imágenes del Niño Jesús.

III.III.3.A. Niños Jesús sacerdote

En las clausuras femeninas de todos los territorios de la Monarquía Hispánica fue una práctica muy usual vestir a las imágenes de Cristo, y muy especialmente del Niño Jesús, con las ropas de los distintos rangos eclesiásticos⁸⁵, desde Papa o Sumo Pontífice, a cardenal, obispo, canónigo, sacerdote y diácono. De todas ellas, las más populares fueron las imágenes del Niño Jesús vestido como sacerdote, ataviadas con el vestuario sacerdotal ordinario, como es la sotana, o con las vestiduras usadas para celebrar. Para una mayor comprensión de este fenómeno conviene recordar que en las vestiduras sagradas hay un trasunto de los instrumentos y vestidos de la Pasión de Cristo y, además, esconden un significado más hondo o místico⁸⁶. Sobre la sotana, el sacerdote se colocaba, en este orden, el amito⁸⁷, alba⁸⁸, estola⁸⁹, cíngulo⁹⁰, casulla⁹¹, manípulo⁹² y

⁸⁴ FAJARDO RUEDA (2010): 80-93 y RACANA (1997): 100 y 101, figura 25.

⁸⁵ Véase ARBETETA MIRA (1996): 72-77; ARBETETA MIRA (2002): 28; ESPANCA (1973); GARCÍA SANZ (2010): 394-401; GONÇALVES (1967): 5-34; HENARES PAQUE (2008B); PEÑA MARTÍN (2014A): 337-350 y SCHENONE (1998): 120.

⁸⁶ A este respecto véase FRAILE GIL (1982): 134-138.

⁸⁷ El amito es un lienzo cuadrado de lino fino con una cruz bordada en su centro en recuerdo del velo con el que los soldados taparon el rostro a Jesús para abofetearle mientras le preguntaban: “Adivina, quién te dio”. El sacerdote lo colocaba bajo el alba y sobre sus hombros, a modo de yelmo de salvación contra los ataques del enemigo, según la oración que recitaba al colocárselo.

⁸⁸ El alba representa la vestidura blanca que, por escarnio, mandó colocar Herodes a Cristo cuando le acusó de loco y necio. Suele ser amplia, hasta arrastrar, de lino y siempre blanca. Color que le da su

bonete⁹³. Todas estas prendas son vestidas por muchas imágenes del Niño Jesús, aunque hoy día las vestiduras sagradas se hayan simplificado, ya que algunas de estas prendas, como el amito y manípulo, han caído en desuso y ya no es necesario revestirse de pies a cabeza para celebrar. Si Cristo es eterno sacerdote, “tú eres sacerdote para siempre según el orden de Melquisedec” (Sal 110, 1-6) y el sacerdote así vestido representa a Cristo, no es de extrañar que el propio Cristo vistiese las ropas sacerdotales.

En las clausuras femeninas españolas y portuguesas, fue una práctica muy habitual vestir al Niño Jesús con las ropas sacerdotales⁹⁴. Esta tradición también se extendió a las clausuras femeninas de la Real Audiencia de Quito, aunque las noticias al respecto, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, son prácticamente inexistentes. En las cuentas de la primera Priora del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), sor María de San Agustín, Jesús, María y José, cuyo registro comienza en marzo de 1653, consta que entre las imágenes del Niño Jesús, se encontraban las que lo efigiaban como sacerdote⁹⁵. Sin embargo, aunque la imagen pueda aún existir, ya no porta las ropas sacerdotales, por lo que este dato tiene mucha relevancia para el análisis de los ajuares de las imágenes del Niño Jesús quiteñas.

El *Divino Niño de la Cruz* del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), fruto de la visión de la Madre Mariana de Jesús (1563-1635) de 1628,

significado, la pureza, que el alma consigue por la sangre del Cordero derramada. Del alba derivan el sobrepelliz y el roquete usados por las órdenes menores.

⁸⁹ La estola simboliza la soga que echaron al cuello de Cristo cuando llevaba la cruz a cuestas y de la que tiraba un sayón. Consiste en una banda de seda que se pasa por el cuello y se cruza por delante, ajustándola al cuerpo con el cíngulo. Es un signo de dignidad y poder sacerdotal, que representa el yugo de Cristo según el significado que el sacerdote da a la palabra estola, igual a vestido de gala, en la oración que reza al ponérsela. Es la vestidura de la inmortalidad y de la Gracia santificante.

⁹⁰ El cíngulo representa los cordeles con que maniataron a Jesús cuando le llevaron preso a Jerusalén desde el Huerto de los Olivos. Con este cordón, el sacerdote, rodeando su cintura, se ajusta el alba y la estola. Por ceñir los riñones, asiento de la concupiscencia, se tiene por símbolo de la castidad.

⁹¹ La casulla simboliza el manto de púrpura con el que los soldados de Pilatos reverenciaron a Jesús como rey. Tiene el significado simbólico de protección y caridad cristiana, al colocarse sobre las demás vestiduras litúrgicas. Lleva una cruz en la espalda que representa la que llevó Cristo al Calvario.

⁹² El manípulo tenía forma de banda y se sujetaba al antebrazo izquierdo. Representaba la soga con la que maniataron a Cristo para ser azotado en la columna y, después, ser presentado por Pilatos al pueblo como “Ecce Homo”. El sacerdote decía al colocárselo: “Merezca ¡oh Señor! llevar el manípulo del llanto y del dolor para recibir con gozo el premio del trabajo”, por ello, se consideraba como el símbolo de la laboriosidad, la penitencia y el llanto.

⁹³ El bonete era una especie de gorra con cuatro picos y una borla central roja, que simbolizaba la corona de espinas con que se coronó a Cristo. El sacerdote salía con él de la sacristía y se lo quitaba al comenzar la celebración.

⁹⁴ Véase ARBETETA MIRA (1996A): 72-77; ARBETETA MIRA (2002): 28; ESPANCA (1973); GARCÍA SANZ (2010B): 394-401; GONÇALVES (1967): 5-34; HENARES PAQUE (2008A): 477-483 y PEÑA MARTÍN (2014): 337-350.

⁹⁵ PACHECO BUSTILLOS (2000): 92.

que ya hemos presentado al analizar las visiones de esta Venerable Virgen, también debe incluirse en esta categoría, puesto que viste, como sacerdote, la estola [fig. 265].



Fig. 265: Autor desconocido. *Divino Niño de la Cruz*. S. XX. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

Esta práctica aún se mantiene viva en el monasterio concepcionista quiteño, donde las monjas visten de sacerdote a una de las imágenes del Niño Jesús. Con motivo de la celebración del Sagrado Corazón de Jesús, el último domingo del mes de junio, tiene lugar una procesión claustral con el Santísimo Sacramento, para la que cada oficio monta un altar efímero en los claustros. En la procesión del veinticuatro de junio de 2012⁹⁶, el altar del noviciado era una alegoría eucarística, presidida por una gran cruz de papel dorado en cuyo centro se disponía una gran hostia de papel con una imagen del Niño Jesús vestido de sacerdote, con alba y casulla. De su mano derecha salían una serie de formas que iban a parar a un cáliz, en torno al que se situaba una Biblia, un racimo de uvas, unas vinajeras, una paloma y una estola. Aunque la factura de las ropas del Niño Jesús es reciente, responde a la idea expuesta [fig. 266 y 267].

⁹⁶ Quiero dejar constancia de mi gratitud a la comunidad de concepcionistas franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), por su inmensa generosidad al invitarme a compartir con la comunidad esta celebración claustral.



Fig. 266 y 267: Anónimo. *Niño Jesús vestido de sacerdote*. S. XIX. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.



Fig. 268: Anónimo. *Cristo resucitado vestido de sacerdote*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fig. 269: Anónimo. *Cristo resucitado vestido con la estola sacerdotal*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Catedral.

En este mismo monasterio, una imagen de Cristo resucitado vestido de sacerdote, con alba y estola, preside el retablo del altar mayor de su iglesia con motivo de la Resurrección y su octava [fig. 268]. Algo que no es inusual, sino que es frecuente encontrar imágenes de Cristo vestido con ropas sacerdotales en las iglesias de Ecuador [fig. 269]. En una de las urnas del Nacimiento del Museo de Arte Religioso del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador), el Niño Jesús viste de sacerdote, con alba y casulla de guitarra⁹⁷ [fig. 270]. Ejemplo de la pervivencia del uso de vestiduras sacerdotales en las imágenes del Niño Jesús es el *Niño de la cantera* (1994) de la Iglesia Matriz de Pomasqui (Ecuador), que porta un báculo con la Cruz papal o pontificia, es decir, una cruz con tres travesaños de diferente longitud [fig. 271]. Esta cruz simboliza la autoridad del pontífice romano como obispo de Roma, patriarca de Occidente y sucesor del apóstol san Pedro.



Fig. 270: Anónimo. *Niño Jesús vestido de sacerdote*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Museo de Arte Religioso. Fig. 271: José Yépez. *Niño de la Cantera*. 1994. Madera tallada y policromada. Pomasqui, Iglesia Matriz.

III.III.3.B. Niño Jesús con hábitos

Como ya se ha indicado al describir las prohibiciones infructuosas que hubo al respecto de la vestición de las imágenes, otra práctica muy extendida en las clausuras femeninas

⁹⁷ VALIÑAS LÓPEZ (2011): 525.

fue la de vestir al Niño Jesús con el hábito de las distintas órdenes religiosas⁹⁸. Aunque muy tardío, el *Villancico Al Niño carmelita* de la *Ronda de villancicos de la fiesta del Dulce Nombre de Jesús* del Monasterio de Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella (España), compuesto en 1887 por sor María Teresa de la Sagrada Familia, expresa con total claridad el verdadero sentido de la presencia de estas imágenes del Niño Jesús en las clausuras femeninas: “De Carmelita / te hallas vestido, / Niño querido / a mi imitación. / Por eso, amantes, / hoy te rogamos, / siempre sigamos / tu Religión”⁹⁹. Esta indumentaria, en ocasiones, partía de un suceso milagroso, como el que tuvo lugar en el Convento de San Ildefonso de Madrid (España), donde ante la posibilidad de que las Trinitarias cambiaran de hábito al unificarse con otra Orden, un cuadro del Niño Jesús apareció milagrosamente transformado. El Niño Jesús, originariamente vestido con una túnica morada, mostró el hábito trinitario, expresando así a la comunidad su voluntad de que no renunciara a él¹⁰⁰.



Fig. 272: Anónimo. *Niño Jesús vestido de franciscano*. S. XVII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén. Fig. 273: Anónimo. *Niño Jesús vestido de franciscano*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.

⁹⁸ PEÑA MARTÍN (2014): 337-350.

⁹⁹ FERNÁNDEZ GRACIA (2006): 65.

¹⁰⁰ SMITH (2001): 18-19.

En las clausuras hispánicas podemos encontrar imágenes del Niño Jesús que visten el hábito carmelita, cisterciense, franciscano y trinitario. En la actualidad, dos imágenes del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) visten el hábito franciscano¹⁰¹, sin embargo, desconocemos desde cuando, ya que los hábitos son modernos, por lo que no podemos afirmar si responde a una tradición antigua dentro del claustro¹⁰² [fig. 272 y 273]. En el centro histórico de Quito (Ecuador), podemos encontrar numerosas tiendas que venden imágenes del Niño Dios, así como los ajuares para vestirlos. Entre estas imágenes, las hay que visten el hábito franciscano. Sin embargo, este hecho, en nada responde a la tradición analizada, sino a una reinterpretación del culto al Niño Jesús, por el que es vestido de policía, cocinero, doctor, danzante, vaquero, etc. [fig. 274 y 275].



Fig. 274 y 275: Niños Jesús vestidos con uniformes de profesiones. Quito, comercios del centro histórico.

III.III.3.C. Niño Jesús peregrino

En las cuentas de la primera priora del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), sor María de San Agustín, Jesús, María y José, cuyo registro comienza en marzo de 1653, se detalla la adquisición de imágenes del Niño Jesús, encontrándose entre ellas, las que lo presentaban como peregrino¹⁰³. Esta iconografía tuvo cierto arraigo en los Virreinos americanos, como

¹⁰¹ SCHENONE (1998): 120.

¹⁰² La comunidad de clarisas del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador) realiza, para su venta en la tienda conventual, pequeños hábitos de franciscanos y clarisas con los que visten botellas de vino.

¹⁰³ ACAQ. Cuentas. *Legajo de cuentas de las prioras y los administradores del monasterio*. Recogido en PACHECO BUSTILLOS (2000): 92 y 93.

muestran varios retratos de monjas coronadas que portan imágenes del Niño Jesús ataviado como peregrino [fig. 276].

Se ha especulado con que el origen de esta representación esté en el Divino Infante que acompañó a santa Teresa de Jesús en sus viajes fundacionales, pues a dicha iconografía responde la imagen que la santa regaló en 1569 a sor Ana de Henao o San José (1554-1618), primera profesa del Convento de la Concepción del Carmen de Valladolid (España)¹⁰⁴. Si bien es cierto, la Infanta sor Margarita de la Cruz (1567-1633), quien profesó en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en 1581, también contó con una imagen de *El peregrino*¹⁰⁵. Esta iconografía, en realidad, respondería al empleo de la metáfora de la peregrinación aplicada a la vida espiritual, como camino hacia el cielo y clara alusión al viaje de la vida, concepto bastante común en la antigüedad. El hombre es peregrino en un espacio, el mundo, y en un tiempo, el finito que tiene asignado, que constituyen un periplo transitorio hacia el fin último de la existencia humana, que es alcanzar la vida eterna¹⁰⁶. Esta peregrinación era guiada por la ley de Dios, como consta en el Salmo 118: “Bienaventurados aquellos que andan en camino inmaculado, que caminan en la ley de Yavé”. En este sentido convendría recordar las poesías *Monjas del Carmelo* y *Caminemos para el cielo* de santa Teresa de Jesús, en las que la vida espiritual se muestra como camino hacia el cielo. Esta idea es compartida por el *Villancico Al peregrino* de la *Ronda de villancicos de la fiesta del Dulce Nombre de Jesús* de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella (España), compuesto por sor María Teresa de la Sagrada Familia en 1887: “De peregrino / te hallas vestido / Niño querido / bello cual sol. / Pues peregrina / soy en el mundo, / hagamos juntos / la excursión”¹⁰⁷. Para Álvarez estas imágenes estarían en relación con el humilde romero en procesión al templo de Jerusalén¹⁰⁸. Lo que sí está claro es que su origen nada tiene que ver con el Camino de Santiago, aunque así se haya afirmado¹⁰⁹.

En cuanto a su aspecto formal, el atuendo de las imágenes del Niño Jesús Peregrino es bastante dispar, siguiendo las mismas características que ofrecía la propia indumentaria de los peregrinos, atendiendo a una gran variedad dentro de unas características generales. Si bien es cierto, había unos componentes propios del

¹⁰⁴ AROCA LARA (1988), pp. 43-66; DELLA CROCE y TRUZZI (1998): 157; HENARES PAQUE (2008): sin paginar; PEÑA MARTÍN (2011): 31-48 y VEGA GIMÉNEZ (1984): 45, 82 y 83.

¹⁰⁵ GARCÍA SANZ (2010B): 131-133.

¹⁰⁶ ROBLEDO ESTAIRE (2007): 7.

¹⁰⁷ FERNÁNDEZ GRACIA (2006): 62-67.

¹⁰⁸ ÁLVAREZ (1996): 14.

¹⁰⁹ PALOMINO RUIZ (2012): 171-173.

peregrino que la imagen del Niño Jesús siempre debía portar, como son el bordón, la calabaza y el morral o limosnera, a los que en numerosas ocasiones se sumaba también el sombrero¹¹⁰. En la actualidad, las clausuras ecuatorianas visitadas no veneran ninguna imagen del Niño Jesús con el atuendo de Peregrino. En el Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca (Ecuador) se conserva un lienzo del *Niño pastor* (S. XVIII) atribuido a Manuel de Santiago, que viste un sombrero que recuerda al de los peregrinos o caminantes [fig. 277].



Fig. 276: Anónimo. *Sor María Guadalupe de los cinco señores, religiosa del convento de la Purísima Concepción*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. México DF, Banco Nacional de México. Fig. 277: Manuel de Santiago, atribución. *Niño pastor* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel. Coro alto.

III.III.3.D. Imágenes del Niño Jesús transformadas

Varias de las imágenes que antaño fueron representaciones del Niño Jesús, como se ha visto en algunos de los ejemplos mencionados en este capítulo, hoy se han convertido en otra cosa al margen de la voluntad del artista que las creó¹¹¹, pasando a ser, principalmente, muñecas y pastorcillos. Es el caso, como hemos analizado, de una *Muñeca*¹¹² de una colección particular ecuatoriana, que, en realidad, es un Niño Jesús de Pasión o Nazareno. Estos cambios o pérdidas de identidad no son exclusivos de las imágenes desacralizadas, sino que también los encontramos en los espacios claustrales. En el Belén del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) hay dos

¹¹⁰ PEÑA MARTÍN (2011A): 31-48.

¹¹¹ A este respecto véase VILLAR MOVELLÁN (1989): 183-194.

¹¹² Anónimo. *Muñeca*. Madera tallada y policromada, 40 x 20 x 14 cm. Ecuador, Colección particular. ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 304, figura 225.

pastorcillos que, en origen, eran dos imágenes del Niño Jesús. Uno de ellos, que ahora se ha transformado además en niña vistiendo el atuendo indígena otavaleño, era un Niño Nazareno, puesto que la posición de sus brazos y semblante así nos lo indican [fig. 278]. El otro pastorcillo, antaño también Niño Jesús, viste asimismo la ropa de Otavalo (Ecuador), es decir, pantalón y camisa blanca y un poncho, y aparece tocando un tambor. En este caso, podría ser un Niño Jesús de triunfante o de gloria [fig. 279]. Algo parecido sucede en el Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), en cuyo Belén hay un *Niño Jesús Buen Pastor*, con la oveja sobre sus hombros, pero que se presenta a modo de pastorcillo, rodeado de ovejas. Otro Niño Jesús, con las manos juntas, también se ubica en el portal de este mismo Belén a modo de pastorcillo. En el Museo del Monasterio de Nuestra Señora de Las Nieves del Loja (Ecuador) se expone una imagen de un ángel (S. XVIII) que, en realidad, es un Niño Jesús triunfante, en pie, bendiciendo con su mano derecha, mientras que con la izquierda estaría sujetando el lábaro victorioso [fig. 280]. Una transformación menor es la que ha sufrido un *Niño Jesús* (S. XVIII) del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), que al ser musealizado ha pasado de ser un niño de cuna a presentarse de pie [fig. 281 y 282].



Fig. 278: Anónimo. *Niño Jesús transformado en pastora*. Siglo XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de La Inmaculada Concepción. Sala del Belén. Fig. 279: Anónimo. *Niño Jesús transformado en pastor*. Siglo XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.



Fig. 280: Anónimo. *Niño Jesús triunfante transformado en ángel*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Loja, Museo del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.



Fig. 281 y 282: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

III.III.4. Tradiciones en la clausura en torno al Niño Jesús

En los monasterios, la vida de las monjas con las imágenes está basada en diversas experiencias, tales como las visionarias; las visuales, ver y tener pinturas, grabados y tallas; las táctiles, es decir, vestir las imágenes y la interacción y activación de las mismas en diversos momentos de sus vidas. En ese sentido, lo que más evidencia esta activación de las imágenes es que las monjas las nombran. Así, las imágenes del Niño Jesús, desde fechas muy tempranas¹¹³, contaron con nombres según su apariencia, su función o ubicación dentro del monasterio.



Fig. 283 y 284: *Niño Jesús Poita* o *Chachapoita*. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara.

En ocasiones, éstos fueron resultado de un suceso milagroso, como el *Niño Jesús Poita* o *Chachapoita* del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador). Según cuenta la tradición conventual, la imagen procede de la ciudad de Chachapoyas (Perú), de donde era originaria una joven que impulsada por un fuerte llamamiento del Señor, a la Orden Clarisa, se puso en marcha hacia Quito (Ecuador), pero amedrentada por no conocer el camino empezó a desistir. El Niño Jesús se ofreció como guía y tras mil

¹¹³ Como ejemplo de ello, en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (España), la infanta sor Margarita de la Cruz (1567-1633) tuvo un número importante de imágenes del Niño Jesús, que su biógrafo, el Padre Juan de la Palma, refiere en su vida, aportando además información acerca de su procedencia. Sabemos que la infanta se ocupaba de vestir y aderezar las imágenes, a las que puso un nombre diferente.

peripecias llegaron al Monasterio de Santa Clara. Éste no sería el único milagro de la imagen, puesto que en tiempo de la vida particular en la que unas monjas tenían lo suficiente para vivir, mientras que otras pasaban penurias, robaba los huevos que reunía una de las monjas para dárselos a la Madre Clara de Jesús, de ahí que tenga sus manos con manchas amarillas¹¹⁴ [fig. 283 y 284].



Fig. 285 y 286: Anónimo. *El Patroncito*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto. Fotografía publicada en La Orden Miracle, Ernesto. *Elogio de Quito*. Madrid (España): Ediciones Cultura Hispánica, 1950, lámina 124.

En otros casos el nombre de las imágenes del Niño Jesús se debe a su ubicación en la clausura, como el *Porterito*¹¹⁵ del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), en alusión a su ubicación en la portería conventual¹¹⁶. Los titulares de los monasterios también reciben nombres que los hacen más próximos, como *El Patroncito*¹¹⁷ (S. XVIII) del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), que antaño presidía el facistol del coro alto [fig. 285 y 286] o el *Mayoral*¹¹⁸ (S. XIX) de las conceptas de Cuenca (Ecuador), expuesto actualmente en su museo. Un nombre usual dentro de las clausuras quiteñas es el de *Niño de la Comunidad*, con el que las monjas se refieren a la imagen del Niño Jesús que recibe la devoción de toda la comunidad, que suele ser el venerado en la misa de

¹¹⁴ MSCQ. Información contenida en una hoja mecanografiada.

¹¹⁵ Anónimo. *El Porterito*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. MCBQ.

¹¹⁶ Debido al reciente cambio de ubicación de la portería, torno y locutorios, en la actualidad ya no se encuentra en la portería.

¹¹⁷ Anónimo. *El Patroncito*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. MICQ.

¹¹⁸ Anónimo. *Mayoral*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 38 cm. MCC.

Navidad, como sucede en el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador).



Fig. 287: *Altar navideño con imagen del Niño Jesús*. 2013. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro Alto.

Las imágenes del Niño Jesús formaron parte activa de la vida de las religiosas, no solo en el tiempo de Navidad [fig. 287]. Ejemplo de ello, es que fue habitual que el Niño Jesús participase en la Toma de Hábito y en la Profesión de las monjas, puesto que es su Esposo. Para estas ceremonias se contaba con imágenes del Niño Jesús de muy diversas iconografías, aunque también las hubo creadas y adaptadas para estas celebraciones, dando lugar a los niños *Esposo* o *Esposito*, que entregaban a la religiosa la corona de flores, símbolo de las virtudes y de los valores evangélicos desde la vivencia íntima con Jesús, un sencillo ramo de flores o palmas blancas¹¹⁹ o el anillo, mediante el cual se representaba el matrimonio místico con Cristo¹²⁰. Estas imágenes habría que ponerlas en relación con las representaciones del matrimonio místico, como el de santa Rosa de Lima. Así, en un lienzo de esta santa conservado en el Museo del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador), el Niño Jesús le ofrece un anillo mientras le dice: “Rosa de María, yo te quiero por esposa”¹²¹ [fig. 288 y 289].

¹¹⁹ SANTAMARÍA (2009): 15-20.

¹²⁰ GARCÍA SANZ (2010B): 141.

¹²¹ ARIAS ÁLVAREZ (2012): 104.



Fig. 288 y 289: Anónimo. *Santa Rosa de Lima*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 76 x 59 cm. Loja, Museo del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.



Fig. 290 y 291: Fray Juan Sánchez Cotán. *Virgen del anillo* o *Virgen de Belén*. 1615-1620. Óleo sobre lienzo, 106 x 87 cm. Granada, Convento de la Encarnación.

En las clausuras no fue extraña la presencia de lienzos en los que el Niño Jesús interpelaba a sus Esposas, como la *Virgen del anillo* o *Virgen de Belén* (1615-1620) del Convento de la Encarnación de Granada (España), en la que el Niño Jesús ofrece un anillo en alusión al desposorio divino: “VENI ELECTA MEA ET PONAM IN TE

TRONUM MEUM”¹²² [fig. 290 y 291]. En todas estas representaciones siempre se habla de esposa y nunca de madre.

En algunos monasterios, existió el *Niño del velo*, que se encargaba de entregar, de forma simbólica, a la nueva hermana profesa, el velo de color negro, en sustitución del blanco que había llevado como novicia¹²³. En el caso quiteño, el desconocimiento de las prácticas piadosas en torno a las imágenes, lleva a Kennedy a afirmar que “el matrimonio místico con Jesucristo suplió otro tipo de carencias afectivas. Así, en muchas órdenes y aún al presente, las monjas hablan del Niño Dios -representado en escultura- como el Esposito, y al cual colocan anillos en sus menudos dedos, bordan sus vestidos o hacen las puntillas de la impecable almohadilla en que acuestan su cabecita”¹²⁴. En realidad, las monjas no se refieren con este nombre a todas las imágenes del Niño Jesús, sino a aquellas que participaban en la Toma de Hábito y en la Profesión. Estas prácticas aún están vivas en las clausuras ecuatorianas. Las Carmelitas Descalzas del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) cuentan con un *Niño Esposo*¹²⁵ (S. X.VIII), que muestra los estigmas de la Pasión y porta una corona de espinas en sus manos. El Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) también cuenta con una imagen del *Niño Jesús Esposo*. El diez de junio del año 2012 pudimos asistir a la Toma de hábito de las hermanas Ruth María de la Divina Misericordia y María Francisca de los Ángeles¹²⁶, para la que las hermanas armaron un altar en el coro bajo, presidido por la imagen del *Niño Jesús Esposo*, que recibe culto en el Noviciado. Se trata de una talla que representa al Niño Jesús Triunfante, bendiciendo con su diestra, y que para la celebración se viste de blanco, colocando en su mano izquierda una rosa [fig. 292 y 293].

¹²² CRUZ CABRERA (2012): 216-219.

¹²³ GARCÍA SANZ (2010B): 141.

¹²⁴ KENNEDY TROYA (1999): 8 y 9.

¹²⁵ Con motivo de la exposición *Imágenes de la Pasión de Cristo*, celebrada en la Semana Santa del año 2012 en el Monasterio de la Santísima Trinidad de Quito (Ecuador), la imagen estuvo expuesta en el antecoro, formando parte de una Sagrada Familia.

¹²⁶ Quiero dejar constancia de mi gratitud a la comunidad de Concepcionistas Franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), y muy especialmente a su Rvda. Madre Abadesa, sor Inés María Arias Osejo, por su inmensa generosidad al invitarme a compartir con la Comunidad esta celebración. Agradecimiento extensivo a su Madre Vicaria, sor Piedad, con la que realicé el folleto para la Toma del Santo Hábito de Penitencia, lo que me permitió profundizar en la liturgia de la celebración y en su ritual.



Fig. 292 y 293: Anónimo. *Niño Jesús Esposo*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.



Fig. 294: Anónimo. *Religiosa concepcionista*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato. Fig. 295: Anónimo. *Sor María Gertrudis del Niño Jesús*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato.

Estas imágenes nos traen a la memoria los retratos de monjas coronadas del Virreinato de Nueva España, tan importantes dentro de la pintura novohispana, muchos de ellos hoy conservados en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (México)¹²⁷. Estos retratos de monjas profesantes, realizados en su mayoría a partir del siglo XVIII, muestran a las novicias, el día de su profesión, vistiendo el hábito y ornamentos, tales como la corona, vela y palma, es decir, los símbolos de la dignidad que adquiriría al desposarse, místicamente, con Cristo. En relación a nuestro análisis, es importante poner de relieve cómo, en muchos de estos retratos, las profesantes portan una imagen del Niño Jesús, es decir, del Divino Esposo. Por lo tanto, aquí encontramos otro testimonio más de la importancia que tuvieron las imágenes del Niño Jesús dentro de la vida claustral y, además, de su aspecto formal, puesto que se puede apreciar cómo estas imágenes corresponden a tallas reales, al contar con peanas y ricos ajuares. Esto nos permite interpretar estas representaciones como un verdadero retrato de la imagen con la cual profesó la novicia y, por lo tanto, nos remite a modelos reales de imágenes dieciochescas del Niño Jesús¹²⁸ [fig. 294 y 295].

En muchos monasterios el protagonista del Domingo de Ramos era el Niño Jesús, quien además de protagonizar la procesión de las palmas, podía convidar a su comunidad¹²⁹. El Niño Jesús presidía la comida en el refectorio, sirviéndole su ración. Esta práctica aún tiene lugar en el Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), donde el *Niño Jesús Tornerito* se lleva al refectorio para desayunar, comer y cenar con las carmelitas descalzas¹³⁰. Las monjas, a modo de limosna, entregan la ración del Niño Jesús a un pobre o necesitado. Después de

¹²⁷ GARCÍA BARRAGÁN (1992): 61-82 y MONTERO ALARCÓN (2005): 28-38.

¹²⁸ A modo de ejemplo, destacamos el retrato de Sor Ana Teresa de la Asunción, obra de Mariano Peña y Herrera, del Museo Nacional del Virreinato, en el que ésta porta una imagen del Niño Jesús ricamente ataviada, luciendo diversas joyas [MURIEL Y MONTERO ALARCÓN (2005): 48 y 49]. En el retrato anónimo de Sor María Antonia de la Purísima Concepción de Jesús, también del Museo Nacional de Virreinato, se puede apreciar, con todo detalle, la calidad de los textiles del traje del Niño Jesús, un brocado con hilo de plata [MURIEL Y MONTERO ALARCÓN (2005): 50 y 51]. En el retrato anónimo de Sor Juana de la Cruz, del Museo de América de Madrid (España), podemos ver cómo la imagen del Niño Jesús vestía una peluca, que hoy, muchas veces, son eliminadas, al presentarlas museográficamente como maniqués desnudos [MURIEL Y MONTERO ALARCÓN (2005): 80 y 81]. Estos retratos también nos permiten documentar la existencia de ciertas iconografías del Niño Jesús, caso del retrato anónimo de Sor María Gertrudis del Niño Jesús, del Museo Nacional del Virreinato, que aparece retratada con un Niño Jesús Peregrino, con su sombrero, esclavina y bordón con la característica calabaza [MURIEL Y MONTERO ALARCÓN (2005): 58 y 59].

¹²⁹ El *Niño de la Silla* del extinto Real Convento de la Purísima Sangre de Cristo y del Glorioso San José de Castellón (España), tras la celebración religiosa convidaba a las monjas a moscatel y carne de membrillo. ARBETETA MIRA (2007): 161 y MONTOLIO I TORÁN y CERCÓS ESPEJO (2005): 334-337.

¹³⁰ Esta práctica aún se realiza en numerosos monasterios españoles, en algunos de los cuales, la comida se hace acompañar de un donativo.

cenar, en el recreo, se pone un cesto con caramelos al *Tornerito*, que reparte a las hermanas, con el fin de que éstas cojan fuerzas para la semana en la que rememorarán la Pasión de Cristo [fig. 296 y 297].



Fig. 296: Anónimo. *El Tornerito* (2012). Siglo XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 297: Anónimo. *El Tornerito* (2013). Siglo XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

III.III.5. Conclusiones

Como ha quedado expresado en las páginas anteriores, las imágenes del Niño Jesús, para su comprensión total, deben ser estudiadas dentro de las prácticas devocionales de las que forman parte, que son las que justifican su presencia en las clausuras femeninas. Los textos, tanto las vidas de las monjas como los escritos devocionales, nos hablan de una relación entre imagen y devoción que más allá de los afectos, cuestiones artísticas, coleccionismo y labores de aguja.

El análisis, bajo la perspectiva de la experiencia de lo sagrado, de estas imágenes, dentro del contexto original para el que fueron creadas, donde su uso se mantiene aún vigente después varios siglos, nos ha ofrecido numerosos datos acerca de su función cultural, de sus usos y funciones reales, de su pervivencia, y por tanto, de las prácticas devocionales relacionadas con las mismas, ya que conservan el valor

antropológico que pierden tanto en nuestros museos como cuando se convierten en meros objetos de colección¹³¹.

La musealización de muchas de estas imágenes ha provocado su descontextualización, exhibiéndose, por lo general, únicamente desde un punto de vista histórico artístico y no antropológico, por lo que las tallas son presentadas desnudas, despojándolas de sus ajuares, al valorar únicamente la calidad escultórica de las mismas. Así sucede con la casi totalidad de imágenes de la Reserva de Arte Colonial del Ministerio de Cultura del Ecuador, que han perdido sus ajuares¹³² [fig. 298], así como su nombre, identificándose con un número [fig. 299].

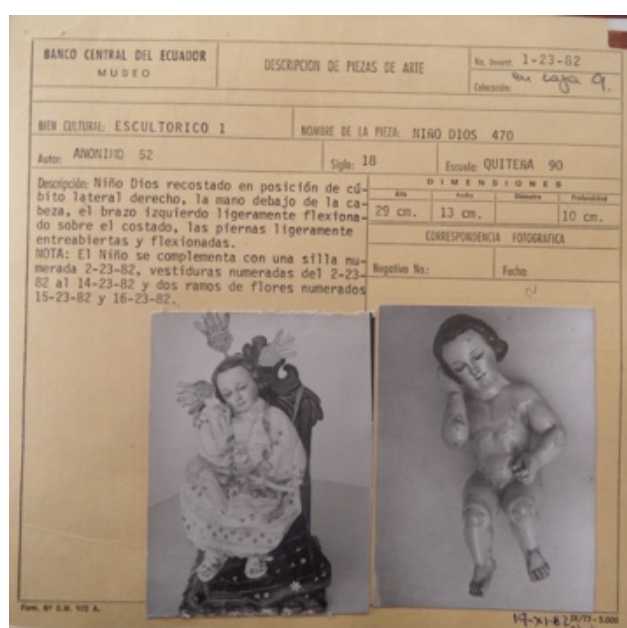


Fig. 298: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 61,5 x 28 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-28-80. Fig. 299: Anónimo. *Niño Dios* 470. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 29 x 13 x 10 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-23-82.

Estas imágenes han perdido su sentido, su auténtica razón de ser, pero otras han corrido aún peor suerte al haber sido desechadas por no reunir las cualidades artísticas requeridas en los discursos históricos. En la actualidad, esta descontextualización, así como recontextualización, como veremos en el capítulo quinto de esta tesis doctoral, no sólo se produce en los museos estatales o civiles, sino que también ha llegado a los

¹³¹ “Nada son sin sus historias, sino trozos de madera muerta, pasto de anticuarios. Porque el convento es lugar de maravillas, propicio a los íntimos diálogos con lo celeste”. ARBETETA MIRA (2002): 18.

¹³² “En tiempos pasados, el aderezo de las figuras con su ajuar formaba parte de la imagen que proyectaban a la sociedad y, de hecho, hasta hace muy poco ha sido difícil ver los Niños Jesús conservados en los conventos sin sus ropajes y más aún fotografiarlos desnudos”. ARBETETA MIRA (2012): 107.

propios monasterios, en cuyos museos se exponen las imágenes del Niño Jesús sin entrar a valorar sus funciones culturales [fig. 300 y 301].



Fig. 300 y 301: *Imágenes del Niño Jesús*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

Desde el punto de vista histórico y artístico, se ha construido una nueva historia del arte para estos objetos, puesto que las esculturas, para su análisis, no se han aislado, sino que se han incorporado sus ajuares, nombres y tradiciones de las que son protagonistas. Además, como se ha visto en este estudio, no se puede aislar la escultura del resto de manifestaciones artísticas, puesto que ésta formaba parte de una comunidad de imágenes y, por lo tanto, hay que relacionarla con la pintura y las estampas. Esa comunidad de imágenes, en distintos soportes y materiales, se interrelacionan como modelos y copias, de muy diversas procedencias, que hacen que el panorama artístico quiteño sea más rico de lo que se pudiera presuponer al comenzar el estudio de las imágenes del Niño Jesús en la Real Audiencia de Quito.



CAPÍTULO IV.
BIOGRAFÍA DE UNA IMAGEN:
LA VIRGEN DEL BUEN SUCESO
DE LA PURIFICACIÓN



En 1965 Rodríguez Demorizi al estudiar los comienzos de la pintura y la escultura en la América española afirmaba que “cualquier estudio sobre el desarrollo del arte hispanoamericano de los días coloniales quedaría incompleto si se omitiera la referencia a una de las manifestaciones de mayor trascendencia social y estética de aquella época fecunda: las imágenes milagrosas”¹. Parecería que se le escuchó si se considera el gran número de estudios que en América se han venido dando sobre este ámbito y que, en cierto sentido, todavía no se hacen tanto para España.

Una de estas imágenes milagrosas es la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* o *Candelaria* (1611) del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador). Con esta imagen deberíamos haber cerrado el primer capítulo de esta tesis doctoral, acerca de los usos y funciones de las imágenes en relación al ciclo litúrgico de la Navidad, puesto que la *Virgen del Buen Suceso* lo es de la Purificación o Candelaria y, por lo tanto, su festividad tiene lugar el dos de febrero. Sin embargo, la entidad de esta imagen, así como su origen milagroso, su simbología, su hechura y su historia devocional, hacen que deba estudiarse de forma aislada, puesto que de ninguna otra imagen del ciclo litúrgico navideño tenemos tanta información, a lo largo de los siglos, como de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*.

El milagro de este simulacro devocional está en su hechura, ya que, según cuenta la tradición, fue terminada por los ángeles. Este milagro es significativo y enmarca a la imagen dentro de un tipo de obra-milagro que tuvo otros ejemplos en el ámbito virreinal y, como veremos, en la propia Real Audiencia de Quito. Pese al origen milagroso de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, ésta no obró milagros, ni favores, ni se le conocen prodigios ni poderes taumatúrgicos en la Edad Moderna, por lo que no existe literatura acerca de ella, ni tampoco contamos con una hagiografía de la imagen en la que se cuenten sus milagros. Del mismo modo, no es una imagen aparecida ni hallada, sino que su origen está claro, es obra del escultor Francisco del Castillo. Quizás, todo ello se deba al hecho de que la imagen fue concebida para que fuera la abadesa perpetua del monasterio, en un tiempo de grandes conflictos y hostilidades en el mismo, entre las monjas observantes y las inobservantes, es decir, entre las españolas y las criollas. La *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, como abadesa perpetua, vendría a gobernar el monasterio, posicionándose de parte de las observantes y, por lo tanto, de las

¹ RODRÍGUEZ DEMORIZI (1966): 125.

españolas y fundadoras, así como de la propia Madre Mariana de Jesús (1563-1635), abadesa del monasterio, que estaba encarcelada por causa de las inobservantes.

Por lo que respecta a las fuentes documentales acerca de la imagen, son escasas. En 1790, fray Manuel Sousa Pereira escribió, a petición de las concepcionistas franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), una biografía de la Madre Mariana de Jesús (1563-1635). Esta vida, según el mismo aclara, es un ligero compendio sacado de la biografía escrita por fray Bartolomé Ochoa de Alácano y Gamboa en torno a 1760-1770. Para ello, se basó en el *Cuadernón*, es decir, el libro en el que se contenían las biografías de las fundadoras del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador). La biografía de la Madre Mariana de Jesús había sido escrita por fray Martín de Ochoa. Fray Francisco Anguita, quien fue testigo de su vida, podría ser el autor de otra biografía que también se contenía en el *Cuadernón* y que según consta en el testamento de la Madre Mariana de Jesús, ésta dejó escrita, cumpliendo con la obediencia debida a sus directores y prelados, aunque este hecho se desconoce con certeza. El texto original del Padre Sousa Pereira se perdió y solo se conservan copias, aunque al transcribirlo se intercalaron textos que no son auténticos². La problemática acerca de esta fuente ya fue ampliamente explicada en el capítulo III de esta tesis doctoral, al analizar las visiones de esta monja.

Los problemas con las fuentes, así como la inaccesibilidad a la imagen, han creado cierta confusión en la historiografía histórica y artística ecuatoriana sobre cómo y cuándo fechar el relato y también la propia talla. Éstas y otras cuestiones son las que esperamos aclarar a través de un análisis más profundo del culto, que, como veremos, situamos en una cronología más amplia, tomando en cuenta precedentes y otros cultos en los monasterios de la antigua Real Audiencia de Quito. Para ello, construiremos una biografía de la imagen, es decir, procederemos a historiar la vida de la imagen, a través de las fuentes documentales, desde su hechura hasta la actualidad.

IV.I. Precedentes milagrosos: la *Virgen de la Paz* del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador)

A pesar de que no es muy frecuente encontrar imágenes milagrosas en los claustros quiteños, el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), antes de la ejecución de la talla de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* en 1611, contaba

² VARGAS (2005): 185. A pesar de ello, en el año 2008, fue publicado por la Fundación Jesús de la Misericordia de Quito (Ecuador), sin hacer una edición comentada.

ya con una imagen de carácter milagroso, *Nuestra Señora de la Paz* [fig. 1 y 2]. Esta imagen, que actualmente se venera en el coro alto del monasterio, fue traída de España por las madres fundadoras. *Nuestra Señora de la Paz* obró su primer milagro el veintinueve de enero de 1577, nueve días después de la fundación del monasterio, cuando, estando las monjas en oración, vieron entrar por una ventana del templo tres luminarias que lo encendieron y llenaron de flamantísimos aromas. Una estrella se posó sobre la imagen de *Nuestra Señora de la Paz* y cuatro ángeles la levantaron en vilo. Otra estrella se vino a los pies del Crucificado del altar mayor y, en medio de las luces, se apareció san Francisco de Asís³.



Fig. 1: *Virgen de la Paz*. Fotografía publicada en Matovelle, Julio. *Virgenes y Santuarios*. Quito (Ecuador): Imprenta Don Bosco, 1910. Fig. 2: *Virgen de la Paz*. Fotografía publicada en Vargas, José María, OP. *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Santo Domingo, 1967.

Este hecho fue comunicado por la Real Audiencia a Felipe II el treinta de enero de 1577⁴. El suceso fue tan notorio que se dejó constancia escrita, consignándose el

³ CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): 26-31 y VALIÑAS LÓPEZ (2013): 389-422.

⁴ Carta del Presidente y Oidores de la Audiencia de Quito a S.M. en la que se comunica que se ha acabado ya el monasterio de monjas de Quito y el primer día de culto han tenido las apariciones que se describen: “en su coro entre las siete y ocho de la noche, hora y media después de anochecido, rezando con sus

testimonio de los testigos oculares⁵, entre los que destacan los de las ocho concepcionistas. Uno de éstos, corresponde al de la entonces niña Mariana de Jesús Torres⁶. Para dar credibilidad al suceso, en la carta dirigida a Felipe II, se certificó que:

“las dos viejas que entraron la una por abadesa, que es doña María de Taboada sobrina del obispo pasado, mujer viuda que lo es más ha de veinte y cinco años, es mujer principal de mucha calidad y que en esta ciudad la conocen por mujer entera cristiana y de muchas partes, y la portera, lo es asimismo muy buena y cristiana. Las once doncellas son de la edad que está dicha, hijas de buenos padres y algunas de ellas aunque de tan pequeña edad hacían vida áspera de cilicios, ayunos y oraciones”⁷.

Los testigos, tanto sacerdotes como seglares, concuerdan en haber admirado la belleza de la imagen de la *Virgen de la Paz*, cuyo rostro cambió la tonalidad de su encarne, “desde un vivísimo y encendido sonrosado, hasta la blancura hermosísima que

cuentas y sin vela ninguna, ni en la iglesia había lámpara porque aun no se había puesto, vieron visiones celestiales y con ellas fue Dios servido de visitallas, que fueron unas estrellas sobre el altar, y aparecieron sobre la imagen de Nuestra Señora y muchas por el cuerpo de la iglesia. Vieron una imagen con un arco encima de muchos colores y lleno de estrellas, la cual no era la que estaba en el altar sino que la abajaron y subieron y canto como de pajaritos, y como las monjas, en especial las once que son todas de poca edad de trece hasta diez y seis años la mayor, no tuvieron sufrimiento, hablaron con la imagen y dieron voces. En la calle se oyó, y allegaron muchas gentes, las cuales vieron claridad por entre los quicios de la puerta y por una ventana que está en la iglesia que sale a la calle. Abierta la puerta los que entraron vieron la imagen del altar encendida y muy colorada, tanto como una rosa muy colorada por más espacio de la mitad de media hora, teniendo vela en la mano y este tiempo quedó en su color, entre los cuales hubo religiosos y clérigos vecinos y otras gentes; lo que está dicho que vieron las monjas, unas vieron más y otras menos”. AGI. ES.41091.AGI/23.12.5.16.2//QUITO,8,R.11,N.27. *La Audiencia de Quito sobre varios asuntos*. 30/01/1577. Reproducido en VARGAS (2005): 178 y 179.

⁵ Monseñor Cadena y Almeida afirma que “al día siguiente, por disposición del padre Provincial de Franciscanos, Fr. Antonio Jurado, se procedió a recibir declaraciones juramentadas, tanto de parte de las religiosas videntes, cuando de sacerdotes y seglares que tuvieron oportunidad de observar este prodigio. Constan estas actas debidamente legalizadas por el Escribano Real y los Señores Oidores de la Real Audiencia de Quito, en el Archivo del Monasterio de la Concepción” [CADENA Y ALMEIDA (1993): 315-332]. Los testigos fueron las monjas sor María de la Encarnación, sor Aldonsa de la Concepción, sor María de San Juan, Sor Magdalena de Jesús, sor Mariana de Jesús, sor Juliana de la Cruz, sor Leonor de la Trinidad y sor Juana de Jesús; los sacerdotes fray Gerónimo de San Buenaventura, fray Luis Martínez y el Lcdo. De Obando y siete seglares, Sebastián Moreno, Rodrigo Núñez de Bonilla, Miguel de Cantos, Bernardo Español, Juan Franco, Jerónimo Días y Gaspar de Santiago [CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): 30].

⁶ “Mariana de Jesús, religiosa del convento de Nuestra Señora de la Concepción de esta ciudad de Quito, por la obediencia que nuestro Padre Guardián me tiene puesta, digo: que el lunes, a las siete de la noche, poco más, que fueron veinte y uno de enero del año dicho, digo, que estando en el Coro con las demás religiosas en Maitines, mirando hacia la Iglesia, no habiendo lámpara, ni lumbre en ella, ni el Coro, vide sobre el Altar, en el Crucifijo que está pintado sobre la pared, tres estrellas que me parecía que estaban sobre la corona del Cristo, las cuales eran de mucho resplandor, de manera que alumbraba toda la Iglesia, y ví claramente el rostro del Crucifijo con la luz que salía de estas estrellas; estas estrellas estuvieron un gran rato sobre el Crucifijo, y desaparecieron luego, vide que entró por la ventana un gran golpe de luz, de manera que se puso la Iglesia muy clara: oí mucho ruido, como cuando se juntan muchos pajaritos. Y esto es lo que ví. Y porque es verdad y no sé firmar, rogué al Padre Gerónimo, firme por mí “. CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): 28 y 29.

⁷ VARGAS (1967): 167 y VARGAS (2005): 179.

lucía adorable”⁸. Rodríguez Docampo recogió este hecho en su *Descripción y relación del estado eclesiástico del obispado de san Francisco de Quito*, fechada en 1650⁹. El Padre Vargas hace notar la ausencia del Obispo de la Peña Montenegro en la fundación del monasterio, así como en la verificación del suceso, por lo que plantea que quizás no diese trascendencia ni credibilidad al hecho¹⁰. Este escepticismo episcopal, para Valiñas López, podría deberse a los pleitos entre el Obispado y los franciscanos por el problema de a quien debía estar sujeta la fundación¹¹, sin embargo, éstos tuvieron lugar más tarde.

La población que acudió al monasterio obtuvo más de una curación milagrosa, por lo que la sociedad quiteña consideró este prodigio como un hecho milagroso, lo que, para el Padre Vargas, debió contribuir al aumento del número de vocaciones¹², sin embargo, viendo el libro de profesiones, esto no fue así¹³. Después del suceso, el sábado de esa misma semana, se organizó una fiesta y procesión solemnes. Desde entonces, y hasta muy entrada la segunda mitad del siglo XIX, quedó instituida su festividad¹⁴. La imagen recibía culto en el templo, hasta que fue trasladada al coro alto del monasterio, quizás después del incendio de 1878 [fig. 3]. En cuanto a la imagen que se venera en la actualidad en el monasterio [fig. 4], Valiñas López cuestiona que sea la del suceso de 1577 y retrasa su datación a 1620, aunque sin ningún aporte documental y sin datar el momento del cambio de una imagen por otra¹⁵. Aunque la Virgen aparece vestida con ropas, se trata de una talla de bulto redondo. En cuanto al Niño Jesús que porta la imagen, es una obra quiteña del siglo XVIII [fig. 5].

⁸ CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): 30.

⁹ RODRÍGUEZ DOCAMPO, D. *Descripción y relación del estado eclesiástico de san Francisco de Quito*. Quito (Ecuador): 1650, p. 51. Recogido en VALIÑAS LÓPEZ (2013): 389-422.

¹⁰ VARGAS (2005): 178 y 179.

¹¹ VALIÑAS LÓPEZ (2013): 389-422.

¹² VARGAS (2005): 191.

¹³ En el *Libro de las profesiones de las monjas de este convento de Nuestra Señora de la Concepción de esta ciudad de Quito, el cual mandó hacer el ilustrísimo y reverendísimo señor don fray Luis López de Solís, obispo de esta ciudad en veinte y tres de julio. Año de 1594*, también se contienen las profesiones que tuvieron lugar desde el trece de enero de 1577 hasta el veintitrés de julio de 1594, y en todo ese tiempo profesaron cincuenta y cuatro monjas, correspondiendo al primer decenio treinta y seis. Recogido en VARGAS (2005): 191.

¹⁴ GONZÁLEZ SUÁREZ (1881): 296 y 297.

¹⁵ “José Gabriel Navarro aseguró haber oído de las religiosas que aquella imagen estuvo expuesta en una urna con forma de águila bicéfala que el convento guarda como uno de sus tesoros más representativos. De ser cierta la noticia, la Virgen original no hubo de medir más de cuarenta centímetros [...] desconozco el destino y, si existiera, también el paradero del antiguo bulto de la Virgen de la Paz. El actual también es español, aunque más tardío. El paso del tiempo que, entre otras acciones, iría aquietando la devoción y propiciando naturales deterioros y cambios de gusto, ocasionaría también la permuta de las dos imágenes y dejó caer en el olvido los porqués y los cuándos de aquella decisión”. VALIÑAS LÓPEZ (2013): 389-422.



Fig. 3: Anónimo español. *Virgen de la Paz*. S. XVI. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto. Fig. 4: Anónimo español. *Virgen de la Paz*. S. XVI. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.



Fig. 5: Anónimo quiteño. *Niño Jesús de la Virgen de la Paz*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

A esta talla, como afirmara el Padre Vargas, las monjas atribuyen “una serie de leyendas extraordinarias que se vinculan con el origen del monasterio y la vida de Mariana de Jesús Torres”¹⁶. Según se contiene en la vida de la Madre Mariana de Jesús (1563-1635), la *Virgen de la Paz* o *Patronita* se veneraba en la iglesia y sólo era tomada por manos sacerdotales. Como en tiempos de la Madre Mariana de Jesús el monasterio estaba muy necesitado, el capellán, por petición de las monjas, llevó la imagen a la clausura a fin de satisfacer a las monjas y la colocó en un nicho del coro bajo. A esta imagen acudían “a derramar lágrimas amargas todas las Monjas buenas, en situaciones de veras lamentables, desde que sus Hermanos Menores se [fueron]”¹⁷, puesto que el monasterio pasó a la sujeción del ordinario.

El monasterio fue escenario de grandes conflictos entre las monjas debido a la relajación y, por lo tanto, el incumplimiento de la observancia de la orden¹⁸. Este conflicto, sobre el que trataremos en páginas siguientes, fue, en realidad, una pugna entre las monjas criollas (inobservantes), junto con las legas, y las españolas (observantes). La capitana de las criollas, ante una elección de abadesa, decía que “la vida es insoportable con esas españolas, en relación a las cuales es necesario mano de hierro y para las demás suavidad. Recuerde vuestra Señoría que la letra mata y el espíritu es el que vivifica. Esas Españolas, con la Regla en la mano, quieren hacer cumplir todo, piensan que todas podemos lo que ellas pueden. Valga esta ocasión en la que todas pedimos que las españolas vuelvan a su tierra o sean encarceladas perpetuamente. Así nos dejarán libres y tranquilas”¹⁹. La división de las monjas quedó patente en una elección de abadesa, cuando tras tres días de elección no consiguieron elegir abadesa. Las monjas españolas invocaron a *Nuestra Madre de la Paz* cuando las inobservantes decidieron hacer una procesión, con velas en las manos, desde el coro bajo hasta el Obispo, para que les hiciese justicia, saliendo de la clausura²⁰. Al pasar por el coro bajo, la imagen de la Virgen habló a las monjas inobservantes:

“Infelices, ¿qué hacéis? Iros, si queréis, en hora buena, mas no tendréis a dónde regresar, pues yo voy a España con las Fundadoras y las observantes. Tarde lloraréis

¹⁶ VARGAS (2005): 190.

¹⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 195.

¹⁸ La observancia, como recoge el diccionario de la R.A.E., en algunas órdenes religiosas, corresponde al espíritu y norma fundacionales.

¹⁹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 204.

²⁰ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 193 y 194.

vuestras locuras, y para perpetua memoria de este caso, quedará así volteada de espalda a vosotras, para que seáis el escarmiento de vuestras menores”²¹.

Las criollas levantaron la vista hacia la imagen y la vieron pálida, llena de luces y con rostro severo. Intentaron hablar, más todas cayeron sin sentido y cadavéricas²². La Madre Mariana de Jesús, la Madre Magdalena de Jesús Valenzuela y las demás monjas observantes, temerosas, se arrodillaron delante de la imagen y la contemplaron de frente. Ella les miró con ojos dulces, llenos de amor y gracia y con una sonrisa amorosa que alentó sus espíritus tímidos. Entonces, todas se levantaron y procuraron hacerla voltear hacia las inobservantes, las legas y devotas, que eran un número considerable, puesto que la imagen les había dado la espalda. La Madre Mariana de Jesús, después de hacer rezar tres Ave Marías a la *Virgen de la Paz*, con los brazos en cruz, fue a donde estaban las inobservantes y haciéndoles sentar les sopló, lo que les hizo volver a la vida. Enseguida les hizo poner en pie, tomándolas de la mano derecha. Cuando todas las inobservantes estuvieron repuestas, volvieron a mirar la imagen de la Virgen, que les dio la espalda. La Madre Mariana de Jesús les ordenó que se retirasen y al pasar por delante del rostro de la imagen, lo vieron, al igual que las observantes, pálido y con expresión severa. De sus ojos brotaron tres grandes lágrimas, que lentamente se deslizaron por sus mejillas²³.

Las velas que las inobservantes utilizaron en esta procesión²⁴ se convirtieron en huesos de canillas de muerto con el nombre de las monjas que las llevaban. La Madre Mariana de Jesús, junto a la Madre Francisca de los Ángeles y Lucía de la Cruz, los recogió y guardó en una caja de zinc, en el coro bajo²⁵. Las inobservantes acusaron a la Madre Mariana de Jesús de guardar en ella vistosas y variadas joyas, así como dulces y licores “para regalar el paladar fingiendo mortificación delante de la Comunidad”²⁶.

²¹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 197.

²² “La Madre Francisca de los Ángeles subía y hablaba, entraba y salía del Coro Inferior trayendo remedios para hacerlas volver en sí a las inobservantes. Estas roncaban y lanzaban espuma por la boca y nariz, y tenían los cuerpos helados y sus aspectos eran de cadáveres. Madre Valenzuela y las observantes lloraban de susto, pena y miedo. Solamente Madre Mariana y las Fundadoras conservaban la serenidad y la calma, aplicando personalmente los remedios a sus pobres Hermanas culpables heridas por la mano de Dios”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 198.

²³ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 198.

²⁴ “Madre Mariana levantó, entonces, sus ojos a la Virgen de la Paz, sin decir palabra, mientras Madre Valenzuela, con increíble valor, contenía a las inobservantes, arrebatándoles las velas que llevaban en las manos y lanzándolas lejos. La Abadesa mandó a las observantes [que] recogiesen las velas que Madre Valenzuela arrojaba afuera con violencia y que, apagándolas, las guardasen en un solo lugar”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 197.

²⁵ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 222-224.

²⁶ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 221.

Ante tal acusación, la abadesa, la Madre Magdalena de Jesús Valenzuela, pidió ver lo que contenía la caja y, una vez comprobado el contenido, reunió a toda la comunidad en el coro bajo para que vieran lo que ésta guardaba. Al ver su contenido, las monjas culpables invocaron a la *Virgen de la Paz*, reconociendo su culpa: “Madre Santísima de la Paz, Misericordia; Patronita caritativa, Misericordia. Pecamos”²⁷. Al día siguiente, cuando la Madre Mariana de Jesús fue al coro bajo para la oración mental de costumbre, oyó un rumor suave salido del nicho en que estaba la *Virgen de la Paz* y, al mismo tiempo, la Virgen le habló, pidiéndole que se sacrificara por la cabecilla de las inobservantes que estaba presa en la cárcel del monasterio y, en ese momento, grandes lágrimas corrieron por las mejillas de la Reina de la Paz, cuya imagen tomó vida para hablar con la Madre Mariana de Jesús²⁸.

La *Virgen de la Paz* es la primera imagen mariana milagrosa en Quito (Ecuador), aunque de origen español, puesto que la imagen de *Nuestra Señora de Guadalupe* de Guápulo (Ecuador), la primera obra quiteña del escultor español Diego de Robles, no se puso al culto hasta 1584. Esta imagen, dentro del propio Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), de la que era patrona, constituye un precedente de imagen milagrosa para la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. Al igual que ésta, está ligada a la Madre Mariana de Jesús Torres y sirvió de mediadora entre las monjas observantes y las inobservantes, aunque esta función sería desempeñada, finalmente, por la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, quien vendría a gobernar su casa, como abadesa perpetua. La *Virgen de la Paz* había sido llevada a la Real Audiencia de Quito por la fundadora del monasterio, la Madre María de Jesús Taboada, por lo que, quizás, era necesario que la nueva imagen milagrosa estuviera totalmente ligada a la Madre Mariana de Jesús.

IV.II. El relato milagroso de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*

El origen de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, tal y como se contiene en la vida de la Madre Mariana de Jesús Torres (1563-1635), escrita en el año 1790 por el Padre Sousa Pereira, se remonta a la una de la mañana del dos de febrero de 1594, cuando, después de un largo ejercicio de penitencia de la Madre Mariana de Jesús, se le apareció *María del Buen Suceso, la Reina del Cielo y la Tierra* en el coro

²⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 228.

²⁸ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 231.

alto del monasterio, quien venía del Cielo a consolar su corazón afligido²⁹. En esta visión, la Virgen María tenía en su mano izquierda al Niño Jesús y en la derecha un báculo de oro pulido, adornado con piedras preciosas, como abadesa³⁰. María del Buen Suceso colocó al Divino Niño en los brazos de la Madre Mariana de Jesús, quien lo estrechó contra su corazón y colmó de cariños. Hasta aquí se trata de una visión tipo, de las muchas que hemos visto en el capítulo anterior, con su habitual precisión descriptiva. Lo interesante es que el dieciséis de enero de 1599 la Virgen María se volvió a aparecer a la Madre Mariana de Jesús, ordenándole la ejecución de su imagen:

“es Voluntad de mi Hijo Santísimo que tú misma mandes a ejecutar una estatua mía, tal como me ves, y la coloques sobre la cátedra de la Priora para que yo desde ahí gobierne mi Monasterio, colocando en mi mano derecha el báculo y las llaves de la clausura en señal de propiedad y autoridad. A mi Divino Niño lo harás colocar en mi mano izquierda”³¹.

Ante esta petición, la Madre Mariana de Jesús alegó que nadie podría trabajar su imagen, tal como le pedía, por lo que le rogó que enviara a su “Seráfico Padre a fin de que él labre vuestra Santa Imagen en madera escogida, teniendo como oficiales a los Angeles del Cielo”³², ya que ella no sabría explicar, ni menos podría saber y dar la estatura de su talla. Entonces, la Virgen María le pidió que se acercase a sus pies, ya que su “siervo Francisco con sus manos llagadas trabajará mi Imagen y los Espíritus Angélicos serán sus oficiales, y él mismo me colocará su cordón, símbolo de que todos sus hijos e hijas me pertenecen bien de cerca. En cuanto a la altura de mi talla mídela tú misma con el Cordón Seráfico que traes a tu cintura”³³, pero la Madre Mariana de Jesús no se atrevía a tocarla. La Virgen le pidió que pusiera en su mano derecha su cordón y que ella, con su otra mano, tocara sus pies. Finalmente, tomó la medida de la Madre de Dios, para entregársela al escultor elegido por la Virgen para tallar su imagen, Francisco

²⁹ CADENA Y ALMEIDA (1987): 44-46.

³⁰ “En el brazo derecho tengo el báculo que ves, pues quiero gobernar éste mi Monasterio como Priora y Madre. Los Menores están para dejar el gobierno de este Convento, el cual necesita, más que nunca, en esta dura prueba que durará siglos, de mi amparo y protección. Satanás comenzó a querer destruir esta obra de Dios valiéndose de hijas mías ingratas, mas, no lo ha de conseguir porque soy la Reina de las Victorias y la Madre del Buen Suceso, bajo cuya invocación quiero hacer prodigios en todos los siglos, a favor de la conservación de éste mi Convento y de sus moradas”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 116 y 117.

³¹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 160.

³² SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 162.

³³ SOUSA PERIRA (1790, ed. 2008A): 163.

del Castillo³⁴. Sin embargo, la Madre Mariana de Jesús, llena de temor, incumplió la petición de la Virgen María, por lo que Ésta se le volvió a aparecer el veintiuno de enero de 1610, cuando, como de costumbre, estaba rezando a media noche. Concluido su ejercicio de penitencia, a la una mañana del día veintiuno, se retiró para un ligero descanso. A su regreso para una hora de oración, a las tres de la mañana, el coro se inundó de resplandores celestiales, viendo llegar a los tres Arcángeles acompañados de un innumerable ejército de ángeles, quienes le comunicaron que, en pocos instantes, hablaría con su Santísima Madre. La Madre Mariana de Jesús permaneció postrada en el suelo hasta que se le apareció la Virgen María con el Niño Jesús, quien le ordenó, de nuevo, la ejecución de su imagen, disponiendo cómo se debería proceder:

“Hoy mismo, cuando amanezca, irás a hablar con el Obispo y le dirás que yo te pido [que] mandes esculpir mi Imagen para ser colocada a la cabeza de mi Comunidad, a fin de tomar posesión completa de aquello, que por tantos títulos, me pertenece [...] El deberá consagrar mi Imagen con el Sagrado Oleo y le pondrá el nombre de María del Buen Suceso de la Purificación o Candelaria. En esta ocasión solemne, él mismo colocará en la mano derecha de mi Imagen, junto con el báculo, las llaves de la clausura, como prueba de que me entrega el gobierno de las Esposas de mi Hijo Santísimo, transfiriendo todos sus cuidados a mi maternal y amorosa protección. Entonces, en ese momento yo tomaré posesión completa de ésta mi casa y me obligaré a guardarla ilesa y libre de todo atropello hasta el fin de los tiempos, exigiendo de mis hijas continuo espíritu de caridad y sacrificio”³⁵.

La Virgen María le pidió que mandase ejecutar con presteza su imagen, tal cual la veía, y que se apresurase a colocarla sobre la cátedra de abadesa. Pero la Madre Mariana de Jesús temía no poder referir al artista las bellas facciones de la Virgen, así como su hermosura y estatura:

“Sería preciso que los tres Arcángeles que os acompañan en vuestra Corte, viniesen a esculpir la Santa Imagen que me pides, para que la obra sea a semejanza de vuestro deseo. Yo no tengo palabras para explicar a ningún artista de la tierra, por más sabio que fuese, que sea capaz de hacer la Divina Obra que me pides”³⁶.

³⁴ “Aquí tienes, hija mía, la medida de tu Madre del Cielo, entrégala a mi siervo Francisco del Castillo, explicándole mis facciones y mi postura: el trabajará exteriormente mi Imagen porque es de conciencia delicada y observa escrupulosamente los Mandamientos de Dios y de la Iglesia, ningún otro será digno de esta Gracia. Tú, de tu parte, ayúdalo con tus oraciones y con tu humilde sufrimiento”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 163.

³⁵ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 16.

³⁶ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 19.

La Madre Mariana de Jesús planteó el decoro y la humildad como fórmulas de respuesta. Sin embargo, nada de esto debía preocuparle, ya que la perfección de la obra correría por cuenta de la Virgen María, para ello:

“Gabriel, Miguel y Rafael, con toda la Corte Celestial tomarán a su cargo secretamente la fabricación de mi Imagen. Tú deberás llamar a Francisco del Castillo, que entiende de arte, para darle una sucinta descripción de mis facciones, exactamente como me viste hoy y siempre, pues con esta finalidad [me] aparecí tantas veces a ti. En cuanto a mi estatura, trae acá el cordón que te ciñe, y mídeme sin temor, pues a una Madre como yo le agrada la confianza respetuosa y la humildad de sus hijas”³⁷.

Siguiendo estas indicaciones, la Madre Mariana de Jesús tiró el cordón para medirla, pero no se atrevía y tampoco alcanzaba a medirla por su estatura. Por ello, la Virgen María, como en la medición del dieciséis de enero de 1599, tomó uno de los extremos del cordón, que aplicó a su frente, mientras la Madre Mariana de Jesús puso la otra punta en el pie derecho. Para asegurar la extremidad de la cuerda a la frente de la Virgen, los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael, levantaron sobre su cabeza la corona imperial de su Reina, volviéndola a poner después de tomadas las medidas. El cordón, que era corto, se fue estirando hasta alcanzar la estatura de la Virgen, en cuyo tamaño se fijó la cuerda³⁸.

La Madre Mariana de Jesús comunicó esta revelación a fray Pedro de la Concepción, a quien también se le había aparecido la Virgen María, diciéndole que había pedido a la Madre Mariana de Jesús que hiciese esculpir su imagen³⁹. En la tarde de ese mismo día, veintiuno de enero de 1610, la Madre Mariana de Jesús narró su visión a las madres fundadoras⁴⁰. Al final, también les contó como la visión se repitió en el locutorio juntamente con el hermano Pedro de la Concepción, el cual, al despedirse, conforme oyó la Madre Francisca de los Ángeles, suplicó que se dirigiese al Obispo cuanto antes y mandase esculpir la imagen que la Virgen María le había pedido. Pero ella recelaba, puesto que pensaba que el Obispo no le creería y que le sería imposible describir las facciones marianas de la visión. Las madres fundadoras oyeron el relato de

³⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 19 y 20.

³⁸ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 20 y 21. Este cordón fue guardado por la Madre Mariana de Jesús como preciosa reliquia, llevándolo siempre consigo en uno de sus bolsillos.

³⁹ “Además, dijo, nuestra Madre Santísima le ha mandado a Vuestra Reverencia que haga esculpir la Santa Imagen y hable con el Obispo, encargándole también de mi parte, Madre, que lo haga sin demora, pues esto implica la Gloria de Dios, el culto y amor a Nuestra Señora, la salvación de muchas almas por medio de esta devoción y la seguridad y estabilidad de este bendito Monasterio, al que Dios y la Santísima Virgen tanto aman”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 26.

⁴⁰ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 27-29.

la visión y en cuanto ésta terminó de hablar, le dijeron que eran de la opinión de que debía llamar al Obispo y narrarle todo tal y como había sucedido. Pero pasaban los días y en la Madre Mariana de Jesús se acrecentaban los temores de que el Obispo no le creyese, poniendo en riesgo al monasterio. Por otro lado, Sousa Pereira nos dice que era conocedora de que los habitantes de la Real Audiencia eran propensos a la idolatría y este era otro temor que le impedía cumplir con la orden de la Virgen María, así como ejecutar la resolución de las fundadoras. Pese a ello, creemos que, en este caso, pesaría más, sobre las monjas, la sospecha de visionarias y místicas falsas, que la idolatría indígena puesto que no es un milagro en el que haya algún componente indígena. A pesar de ello, la ejecución de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* coincide con las grandes campañas contra la idolatría desarrolladas en el Virreinato del Perú, lo que constituyó un duro golpe para las órdenes mendicantes misioneras, ya que se puso en entredicho su éxito evangelizador.

En medio de estas luchas y recelos, la Madre Mariana de Jesús pasó todo el tiempo que transcurrió entre el veintiuno de enero y el amanecer del dos de febrero de 1610. El uno de febrero de 1610 se preparó, purificando su alma con ejercicios de penitencia, para celebrar la fiesta de la Purificación de María, nombre con que debía ser consagrada la imagen de la Virgen. Pero no tomó ninguna deliberación para hablar con el Obispo, a pesar de la insistencia de las madres fundadoras⁴¹. El dos de febrero, a la una de la mañana, cuando se encontraba en el coro alto meditando sobre la humildad de María Santísima en el Misterio de la Purificación, se le volvió a aparecer la Virgen María, perdonando su falta contra la obediencia⁴² e insistiéndole en que fuera a hablar con el Obispo:

“apresúrate a mandar a esculpir mi Imagen porque el tiempo vuela y solo dispone de dos años de vida el actual Obispo gobernante, escogido para consagrar mi Imagen con los santos óleos y colocarla en el lugar indicado”⁴³.

⁴¹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 31 y 32.

⁴² “El temor que os presento es que, como las personas de esta tierra son tan inclinadas a la idolatría aprovecharán esa ocasión para entregarse a aquella práctica. La Gracia que os pido es que ocultéis mi nombre, como Soberana y Señora que sois, a fin de que, vos Bella Señora seáis glorificada, y yo siempre oculta”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 33. La Virgen María accedió a ello, ya que era voluntad de su Hijo Santísimo, y suya, que éste se ocultase a toda persona, tanto de dentro como de fuera del claustro, porque era conveniente que nadie se diese cuenta de cómo y de dónde vino la idea de hacer la imagen, ya que este conocimiento estaba reservado para el siglo XX [SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 34].

⁴³ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 33.

La Virgen se dejó medir nuevamente y, como en las mediciones anteriores, pidió a la Madre Mariana de Jesús la extremidad del cordón que traía a su cintura, para aplicarlo Ella misma en su frente, mientras que la religiosa, con la otra extremidad, tocó la punta de su pie derecho y, así, obtuvo la medida de su estatura marcada en el cingulo. Estiró el cordón hasta alcanzar la altura de la Reina del Cielo y Tierra. Cuando la Madre Mariana de Jesús levantó los ojos para contemplar la frente de la Virgen, vio al Niño Jesús, de pie, sosteniendo la extremidad del cordón que tocaba la frente de su madre. Éste le entregó el cordón diciendo:

“Amada Esposa mía, aquí tienes la tan deseada medida de mi Madre Santísima. Conserva con veneración este cordón. Quiero que todos los siglos se midan con este cordón todas las hijas que estarán aquí. Esta es la medida. ¿Sabes de qué modo quiero que se midan? Escucha: medirán su humildad, su silencio, su caridad, su tolerancia, su amor a Mí y a mi Santísima Madre, en cuyo espejo deben todas mirarse, y como cristianas, mejor como Religiosas quiero que tengan mi espíritu en todos los actos de su vida”⁴⁴.

La Madre Mariana de Jesús relató a las madres fundadoras todo lo sucedido y les mostró el cordón, que veneraron estrechándolo contra su corazón y le suplicaron que, cuanto antes, llamase al Obispo y le revelase todas las apariciones. Ésta se preparó para conversar con el Obispo⁴⁵, para lo que el tres de febrero de 1610 habló con su director, fray Juan de la Madre de Dios Mendoza, quien le dijo que, junto con la comunidad, rezara todo el día por la intención de que la hechura de la imagen fuera despachada favorablemente. La Madre Mariana de Jesús comunicó todo a las madres fundadoras y con toda la comunidad, rogaron a Dios que resolviese este asunto como lo aprobase y fuese de su agrado y voluntad. Fray Juan de la Madre de Dios Mendoza se encerró en su celda y pasó el día en oración. Por la noche se ejercitó en la más austera penitencia, orando al pie del Sagrario y perdiendo, finalmente, el uso de los sentidos. A la mañana siguiente se dirigió al Monasterio de la Inmaculada Concepción para tratar con la Madre Mariana de Jesús, quien también había rezado y hecho austeras penitencias por las mismas intenciones. Allí le dijo que, en su oración de las tres de la mañana, había visto a la Virgen María, tal como se le había aparecido a ésta, manifestándole su voluntad de que se mandase trabajar cuanto antes su imagen. Éste le recomendó llamar inmediatamente al Obispo, don Salvador de Rivera, para exponerle todo con claridad, contándole todas las apariciones. Las madres fundadoras también le insistieron en que

⁴⁴ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 35 y 36.

⁴⁵ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 42-45.

llamase al Obispo si no quería comprometer su conciencia yendo contra la voluntad de Dios y de María Santísima. La Madre Mariana de Jesús envió una carta al Obispo, en la que le manifestaba la necesidad urgente de hablar con él, si fuera posible, aquel mismo día. Don Salvador de Rivera acudió urgentemente al monasterio, donde le dijeron que la Madre Mariana de Jesús deseaba hablar con él en el confesionario. El Prelado aceptó y allí le reveló todo lo ocurrido en la última aparición del dos de febrero y de cómo se dio la orden para hacer la imagen de *Nuestra Señora del Buen Suceso*⁴⁶. El Obispo resolvió que, tanto la comunidad como él, harían una novena, después de la cual volvería a hablar con ella para solucionar definitivamente el caso. Al cabo de esos nueve días, don Salvador de Rivera decidió que se cumpliese el pedido mariano. Para ello, la Madre Mariana de Jesús mandó llamar, el cinco de febrero de 1610, al escultor Francisco del Castillo con el propósito de confiarle la talla de la imagen⁴⁷. El escultor se mostró agradecido por haber sido el escogido⁴⁸, no queriendo cobrar nada por su trabajo, al sentirse muy bien pagado por el hecho de haber sido el elegido para realizar la obra. Rogó a la comunidad que, en sus oraciones, nunca se olvidasen de él y que esas oraciones, tanto por él como su familia, se perpetuasen con las sucesoras de la Madre Mariana de Jesús Torres, así como se perpetuaría la imagen. El escultor, concluidas y entregadas todas las obras que anteriormente le habían encomendado⁴⁹, se ausentó de la ciudad en busca de la madera para el simulacro mariano, regresando con ella a finales de agosto de 1610. El quince de septiembre de 1610 Francisco del Castillo inició la talla de la imagen en el coro alto del monasterio. Durante el trabajo, las madres fundadoras acompañaban al escultor y todas las religiosas se interesaban por su trabajo, a pesar de que muchas de ellas ignoraban la razón de ser de la imagen, ya que sólo las fundadoras eran conocedoras de las apariciones de la Virgen María. El Obispo, de vez en cuando, visitaba la obra y animaba a la Madre Mariana de Jesús a que fuera indicando al escultor cómo debía trabajar. Ésta, finalmente, comunicó a su comunidad que era voluntad de Dios y de su Madre Santísima que se trabajase una imagen de la Virgen María bajo la

⁴⁶ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 46-50.

⁴⁷ La imagen “deberá tener facciones celestiales, semejantes a las de Nuestra Madre Santísima, que está en [el] Cielo en cuerpo y alma. Esta no será una Imagen cualquiera, deberá tener vida. La medida la daré yo, pues la Imagen tendrá la estatura exacta de Nuestra Reina del Cielo”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 50 y 51.

⁴⁸ “De mi parte, me esforzaré todo lo que pueda [...] y una vez que se trata de una obra tan extraordinaria, quiero que sea una madera muy especial, para que dure, si posible fuere, hasta el fin de los tiempos”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 52.

⁴⁹ Desconocemos de que obras se trata, pero así se contiene en la vida de la Madre Mariana de Jesús Torres.

advocación del *Buen Suceso de la Purificación*, que debería ser colocada en la sede abacial del monasterio, llevando las llaves de la clausura y el báculo en la mano derecha para regir y gobernar eternamente esa casa, propiedad y fundación de Ella.

En cuanto al ajuar de la imagen⁵⁰, la corona fue ofrecida por el Cabildo, mientras que el Obispo donó las llaves de la clausura, realizadas en plata bañada en oro, a las que ordenó colocar en la abertura una cruz, ya que sin ella no se abren las puertas del Cielo. El báculo, como fue visto en una de las apariciones, corrió a cargo de la comunidad de Concepcionistas, con la ayuda de la marquesa María Yolanda, para lo que, cuando la imagen estaba a la altura del cíngulo de la Madre Mariana de Jesús, ésta llamó a la marquesa, quien no consintió que nadie más contribuyese, facilitando ella tanto el material como la mano de obra, queriendo incluso costear la imagen⁵¹. Cuando la marquesa fue llamada por la Madre Mariana de Jesús, tenía el brazo izquierdo muerto, por causa de un fuerte golpe que había sufrido hacía tres días⁵². Ésta pidió ver la medida de la Virgen, que la Madre Mariana de Jesús le puso en sus manos. Al estrecharla contra su corazón, su brazo adquirió movimiento, quedando libre de la fractura y de los dolores, de lo que se dio cuenta en su casa, cuando llegó el médico para hacerle el tratamiento. Esa misma tarde volvió al monasterio para comunicárselo a la Madre Mariana de Jesús, así como para preguntarle si el báculo debía ser de oro o plata, ya que creía que debía ser de oro, pero tenía que ser como las llaves de la imagen, de plata bañada en oro. En agradecimiento, la marquesa mandó hacer una estrella de oro con rubíes y perlas finas, para lo que buscó un orfebre en la ciudad, pero como ninguno le satisfizo, en los primeros días de octubre escribió a España, donde residía su familia, para encargarles el báculo. El dos de enero de 1611, según el relato de Sousa Pereira, recibió el báculo para ser ofrecido a la imagen el día de su consagración⁵³. Este báculo lo acompañó de una hebilla o prendedor de oro, para ser fijado en el pecho de la

⁵⁰ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 53-56.

⁵¹ Pese a las noticias contenidas en la vida admirable de la Madre Mariana de Jesús [SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 53-56], el Padre Vargas afirma que fue el Obispo fray Salvador de Rivera quien obsequió a la imagen de la Nuestra Señora del Buen Suceso la llave de oro y un cayado dorado [VARGAS (1954): 189].

⁵² SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 56-58.

⁵³ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 69-71. Aunque en la vida de la Madre Mariana de Jesús se dice que el báculo, de plata bañada en oro y no de oro, fue un regalo de la Marquesa María Yolanda, creemos que así pudo ser, pero no del modo que se contiene en este relato. Se dice que ésta buscó un orfebre en Quito (Ecuador), pero como ninguno le satisfizo, en los primeros días del mes de octubre de 1610 escribió a su familia, que residía en España, para encargarles el báculo. El dos de enero de 1611 recibió el báculo, que entregó el nueve de enero de 1611 a la Madre Mariana de Jesús. Creemos que es muy poco tiempo, apenas tres meses, para que la carta de la marquesa llegase desde la Real Audiencia a la metrópoli, que sus familiares encargasen el báculo y que se lo enviaran.

imagen, en forma de pavo, que llevaba en el pico una pequeña carta, también de oro y adornada con piedras preciosas, donde se leía el monograma de la marquesa y la fecha dos de febrero de 1611, día en que debía ser consagrada la imagen. El nueve de enero de 1611 la marquesa llevó a la Madre Mariana de Jesús el báculo y la hebilla, ofreciéndole, además, los patacones necesarios para las dotes de cinco jóvenes que quisieran abrazar el estado religioso en el monasterio, en referencia a las cinco letras que componen el nombre de la Virgen María. En la puerta de acceso a la clausura, la Madre Mariana de Jesús recibió las joyas en sus manos y cerró la puerta en silencio dirigiéndose después al torno, donde suplicó a la marquesa que fuese al locutorio. La Madre Mariana de Jesús, en compañía de las madres fundadoras, le pidió que se dignase en aceptar el cargo de madrina de la imagen, ya que la Virgen María le había escogido y le pedía su aceptación, a lo que ésta accedió.

El diez de enero de 1611 el Obispo fue de nuevo a ver la obra, que encontró prácticamente concluida. Felicitó al artista y le exhortó para que se esmerase en la última mano de pintura, con el fin de que la obra resultase digna de la Madre de Dios. La Madre Mariana de Jesús iba indicando a Francisco del Castillo las facciones, que rehacía muchas veces. Llegó el quince de enero y las monjas dijeron a la Madre Mariana de Jesús que el escultor iría al día siguiente para concluir la imagen, por lo que esa madrugada rezaron el Oficio Parvo pidiendo a la Santísima Virgen, según Sousa Pereira, que “Ella misma concluyese su imagen”⁵⁴. El dieciséis de enero, las Concepcionistas se levantaron para rezar el Oficio Parvo, pero al aproximarse al coro comenzaron a escuchar melodiosas armonías, entrando presurosas al coro, que se encontraba bañado por una luz celestial. Resonaban voces de ángeles, que al son de una música celestial entonaban la *Salve Sancta Parens*. La imagen había sido concluida por los ángeles, de su rostro partían rayos de vivísima luz, que se difundían por todo el coro y la iglesia, volviéndose poco a poco más suaves para que las monjas pudiesen acercarse y contemplar el prodigio obrado por Dios en favor de su monasterio, y el pueblo en general, a través de la conclusión angélica de la imagen.

Ajeno a este suceso, Francisco del Castillo llegó al monasterio para terminar de policromar su obra. La Madre Mariana de Jesús y las madres fundadoras juzgaron conveniente hacerle entrar en la clausura, sin decirle nada, a fin de que certificase lo sucedido. Al llegar al coro, el escultor cayó a los pies de la imagen, pero se levantó

⁵⁴ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 72.

enseguida pidiendo papel y tinta para hacer un testimonio escrito en el que juró que aquella imagen no era obra suya, sino de los ángeles, porque se encontraba acabada de otra manera a como la había dejado seis días antes, habiéndose ausentado solamente para buscar las mejores y más finas tintas, con la finalidad de volver el día dieciséis, para con ellas dar la última mano que faltaba a la policromía. El escultor fue a ver al Obispo, al que contó todo lo sucedido, quien quiso, en su compañía, verificarlo con sus propios ojos, puesto que él también había visto la obra hacía pocos días, por lo que estaba en condiciones de confirmar, o no, lo que veían sus ojos o los de las monjas. Acompañado de Francisco del Castillo, don Salvador de Rivera entró en la clausura para ver la obra, confirmando el prodigio⁵⁵. Pidió a la Madre Mariana de Jesús que bajase al confesonario para hablar acerca de cómo se debería hacer la novena, con vistas al dos de febrero siguiente, pero, en realidad, quería saber cómo había sucedido el cambio milagroso de la imagen⁵⁶. Éste ordenó que se guardara reserva de todo lo que concernía a la imagen y que se hiciese una Novena de preparación⁵⁷. A fin de exponer la imagen al culto público, don Salvador de Rivera entró en la clausura para bendecir la talla con el nombre de *María del Buen Suceso de la Purificación o Candelaria*. La Madre Mariana de Jesús trató el asunto con las madres fundadoras y, unánimemente con su comunidad, determinó dar inicio, el veinticuatro de enero, a la novena ordenada por el Obispo.

Para la consagración de la imagen, el Obispo convocó, a las nueve de la mañana, del dos de febrero de 1611, al Cabildo y a la Real Audiencia⁵⁸. Terminada la misa, se procedió a su consagración, para lo que la talla fue bajada del altar, donde había sido venerada durante la novena y puesta en el altar mayor, donde también se colocó el báculo, la corona, la hebilla, dos piezas de una cinta de pura seda de un palmo de largo y un vestido, con manto dorado de seda y bordado con hilos de plata que la marquesa

⁵⁵ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 75 y 76.

⁵⁶ “Los Arcángeles, Miguel, Gabriel y Rafael, se colocaron delante del Trono de la divina Majestad, preparados y prontos para alguna sublime embajada. Yo no entendí lo que les fue ordenado, pero vi que, inclinándose en una profunda reverencia, se dirigieron al Trono de la Reina de los Cielos. [...] En un instante, más rápido que un rayo, estaba la Augusta Trinidad en el Coro, donde se encontraba la Imagen por acabar, y la iluminaron con resplandores paradisíacos. En esto apareció mi Seráfico Padre, tan bello, de sus llagas salían rayos celestiales, que, sin herir la vista, llegaban al corazón y lo transportaban a las regiones del Cielo. Acompañado por los tres Arcángeles, San Miguel, San Gabriel y San Rafael, seguidos de la Milicia Celestial, se aproximaron a la Imagen semi-concluida del señor Francisco del Castillo, y en un instante la rehicieron.

No tuve luz para percibir cómo se operó esa transformación instantánea, pero fue tan linda como la vio Vuestra Excelencia.

Enseguida mi Seráfico Padre tiró el cordón blanco que traía a su cintura y ciño con él la cintura de la Santa Imagen”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 76-78.

⁵⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 82 y 83.

⁵⁸ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 84-88.

había mandado confeccionar para la imagen. Había también un collar de finas perlas y tres anillos de oro, uno de ellos con una esmeralda, otro con un diamante y el tercero adornado con rubíes en forma de pequeña corona real, ofrecidos igualmente por la marquesa. Estos objetos fueron puestos en una conchita de oro, confeccionada para ese fin, en la que estaba grabada la inscripción en letras esmaltadas con esmeraldas finas: “Soy de María Santísima del Buen Suceso, año 1611, día 2 de febrero”. Los Canónigos y varios clérigos oficiaron en esta consagración, ayudando al Obispo, al igual que los franciscanos y religiosos de otras órdenes, como los mercedarios, que asistieron en gran número. La marquesa, como madrina de la imagen, permaneció junto al altar mayor. Terminada la ceremonia, habló desde el púlpito un fraile mercedario, tras cuyo sermón, el Obispo, junto a todo el pueblo, rezó tres Ave Marías. A continuación dio inicio la procesión solemne, con la cruz alta y velas encendidas en las manos, que recorrió los claustros bajos del monasterio, terminando en el coro alto, donde fue entronizada la imagen. Como las velas no eran suficientes para todas las monjas, algunas llevaban ramilletes de flores del campo, rosas, lirios y azucenas, habiendo cubierto los claustros con tapetes y flores. De las claraboyas y balaustradas pendían banderas de España y el escudo real, banderas de color blanco y azul, otras enteramente blancas, otras de color aurora, adornadas con grandes lazos de seda. Se dispusieron también armazones hechos con flores del campo, juntamente con colchas y cortinas de seda. Todo ello fue prestado por la marquesa, quien puso todo su empeño en dar solemnidad al bautismo de su ahijada, teniendo siempre presente que no hay que reparar en gastos para salvarse. Para esta procesión solemne entraron en la clausura los sacerdotes y, por concesión especial, la marquesa. La imagen fue portada por frailes de todas las órdenes religiosas, mientras se cantaba la letanía Lauretana y el Ave María, respondidas por todos los sacerdotes acompañantes y monjas.

En el coro alto estaba preparada la sede de abadesa, conforme pidió la Virgen María, para regir y gobernar desde allí su casa⁵⁹ [fig. 6]. De aquel nicho, hecho también por Francisco del Castillo, pendía una cortina de seda de color carmesí, con cordones y pendientes de oro, mientras que figuras de ángeles volaban llevando en el pecho la inscripción: “Viva la Reina, María Santísima del Buen Suceso; Dios te salve, María Santísima, Hija de Dios Padre; Dios te salve María Santísima, Madre de Dios Hijo; Dios te salve María Santísima, Esposa del Espíritu Santo y Dios te salve María

⁵⁹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 88-90.

Santísima, Templo y Sagrario de la Santísima Trinidad”. La cortina estaba colocada desde el artesonado, terminando en una corona imperial desde donde descendían dos cortinas, a los dos lados, con el fin de dejar a la vista todo el nicho dorado. En la parte superior de éste había una cruz, al pie de la cual estaba, entre nubes, un busto del Padre Eterno, teniendo en su pecho al Espíritu Santo.



Fig. 6: Francisco del Castillo. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación o Candelaria*. 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Coro alto.

Hasta allí entró la procesión y la imagen fue colocada, por manos sacerdotales, en su nicho. Hecho esto, el Obispo cantó una solemne *Salve Regina*, seguida de la Letanía, respondida también por el pueblo, que esperaba en la iglesia a que la procesión llegara al coro. Terminada la Letanía se cantó la oración final correspondiente y la *Salve Sancta Parens*. El Obispo, a continuación, subió al nicho de la imagen, al que los clérigos llevaron el báculo, la corona, las llaves, los anillos, la presilla y el collar, arreglados por la marquesa en la pequeña concha de oro. El Prelado puso primero la corona en la cabeza de la imagen diciendo: “Señora, os entrego la Iglesia”. Después el báculo en la mano derecha: “Señora, os entrego el gobierno de este convento y de mi grey en general”. Colocó enseguida las llaves, en la misma mano del báculo y dijo:

“Señora y Madre mía, os entrego mi alma, abridme las puertas del Cielo, porque muy en breve voy a dejar la vida presente. Cuida de este tabernáculo y de esta clausura de vuestras hijas, con esmero y afán. Defiéndelas siempre y conserva en ellas el espíritu religioso que debe caracterizar a las Esposas de vuestro Hijo Santísimo” [fig. 7 y 8].



Fig. 7 y 8: *La Portentosa Imagen de la Sma. Virgen del Buen Suceso que se venera en el Convento de la Inmaculada Concepción de Quito. S. XX. Estampa. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción.*

Hecha esta oración, determinó *in aeternum* que las religiosas, en memoria de aquella solemne procesión y bendición, todos los sábados del año después de la misa conventual, cantasen la *Salve Regina* y las letanías, entonadas por el capellán, revestido con capa de asperges. La letanía debería ser respondida por los fieles y el capellán cantaría también la oración correspondiente a la *Salve Regina*, a la que deberían asistir todas las monjas, llevando velas encendidas en las manos, con fervor y devoción, agradecidas a Dios por tantos favores que ellas, y en ellas sus sucesoras, habían recibido de Dios. El pueblo sólo volvería a ver la imagen el dos de febrero del año siguiente, porque en adelante, sería sacada solemnemente por sacerdotes en los días de su fiesta y novena, y por ellos mismos reintroducida en el claustro

A lo largo del siglo XX la historiografía ecuatoriana ha cuestionado el relato milagroso de la hechura de la imagen, así como su datación⁶⁰, analizando la imagen solo como objeto, olvidando la devoción y su contexto. En 1910, Matovelle hacía notar, al recoger la historia de la imagen, la falta de documentación histórica⁶¹ y desconocía el nombre y memoria de la monja visionaria, es decir, la Madre Mariana de Jesús⁶². De forma más reciente, en el año 2013, Valiñas López ha retrasado la datación de la imagen a las décadas centrales del S. XVIII⁶³. Con esta afirmación, sin ningún apoyo documental que así la sustente, se pretendería desmontar la tradición de que la imagen fue realizada entre 1610 y 1611, sin dar respuesta a ninguno de los interrogantes que tal aseveración suscita. Este cuestionamiento, por otro lado, tampoco es nuevo, ya que en 1981 Descalzi dudó de que la imagen hubiese sido realizada por Francisco del Castillo⁶⁴, puesto que

⁶⁰ Por otro lado, la vida de la Madre Mariana de Jesús escrita por el Padre Sousa Pereira, escrita en 1790, contiene, como veremos, algunas contradicciones o, si se prefiere, adelanta en el relato acontecimientos, lo que, en modo alguno, se puede justificar, salvo por las reconstrucciones posteriores.

⁶¹ “Su noticia histórica consta, no de proceso ni información alguna, que probablemente no se hicieron jamás, o si existieron han desaparecido por completo, sino sólo de una antigua Novena manuscrita, que se reza públicamente todos los años, en el templo de la Concepción, en los días precedentes a la solemne fiesta que en honor de la advocación indicada se celebra en Enero. El origen prodigioso de ella es en tales ocasiones referido además, desde la cátedra del Espíritu Santo, al pueblo, por el orador sagrado que pronuncia el panegírico; y como nada de esto se hace, ni ha podido hacerse, sin permiso expreso de la Autoridad Eclesiástica, podemos tener como aprobada por ella la breve pero interesante historia que vamos a narrar”. MATOVELLE (1910, ed. 1981): 257-261.

⁶² “Corría el año de 1640, cuando una religiosa de gloriosa memoria (pero cuyo nombre se ha perdido completamente) se hallaba orando en el coro de dicho monasterio (de la Concepción de Quito), y con insistentes súplicas pedía a la Reina del Cielo remediase las necesidades, así de su convento como de toda la República, y que enjugase las lágrimas de la Iglesia. En el fervor de su plegaria alzó los ojos al Cielo, a cuyo tiempo se presentó repentinamente a su vista una Señora de extraordinaria hermosura, y circundada de resplandores más vivos que los del sol. Sostenía con el brazo izquierdo a su bellissimo Niño y en la mano derecha un cetro, en tanto que una preciosa corona le ceñía la cabeza. Sobrecogida de estupor la religiosa ante aquella aparición, oyó que ésta le decía: “Yo soy María del Buen Suceso, a quien con tierno afecto has invocado; tu oración me ha sido muy grata, y en vista del amor que me tienes, vengo a decirte que es voluntad de Dios y mía que mandes trabajar una estatua que me represente tal cual ahora me contemplas”. MATOVELLE (1910, ed. 1981): 257-261.

⁶³ “Aunque es común el acuerdo a la hora de admitir el españolismo de la Virgen del Buen Suceso, yo mismo he examinado con detenimiento la imagen y puedo afirmar que es obra quiteña, de notable mérito y factura bastante más tardía de la supuesta, no anterior, desde luego, a las décadas centrales del siglo XVIII”. VALIÑAS LÓPEZ (2013): 389-422.

⁶⁴ “Hay mucha obscuridad en cuanto a fechas y a nombres de personajes, si nos atenemos a los autores que relatan el suceso de la aparición de esta Virgen a una religiosa concepta, en el coro alto de su Monasterio.

El Padre Julio Matovelle al referir el milagro no menciona a la madre Mariana de Jesús Torres y Berriochoa como la protagonista del mismo, sino que nos habla de “una religiosa de gloriosa memoria (pero cuyo nombre se ha perdido completamente)” Además, si Francisco del Castillo talló la imagen y la concluyó en 1661, lo hacía a los ochenta y más años de edad, pues su presencia en Quito, imaginamos como ejecutante de obras, la señalan en 1575. Más aun, el Obispo de la época. Monseñor Salvador de Ribera, le dio el título a la Virgen aparecida, de “Abadesa y Guardiana”, regalándole el báculo de cabeza dorada, por lo que sospechamos que el “milagro” de la aparición tuvo lugar en los años que consignamos anteriormente y no en 1640 como lo anota el padre Julio Matovelle en su libro, citado en otro lugar. Salvo el caso que la talla de la Virgen a la que nos referimos, sea otra distinta a la trabajada por Francisco del

“comparadas las obras escultóricas de Francisco del Castillo en el mismo convento, nos hace suponer que la Virgen del Buen Suceso fue tallada por otras manos o traída de España, si es que no existe en el Monasterio algún documento oficial que testifique el haberla trabajado este artista colonial”⁶⁵. Sin embargo, estas hipótesis, tanto la de Matovelle como la de Descalzi, se desmontan fácilmente, ya que parten del error de que la imagen fue terminada en 1661, cuando, según consta en el relato de la vida de la Madre Mariana de Jesús Torres, su finalización tuvo lugar en 1611, siendo bendecida el dos de febrero de ese año. A esta cadena de errores, se añade el hecho de que los citados autores fechan la visión de “la religiosa de gloriosa memoria”, que debemos identificar con la Madre Mariana de Jesús, en 1640, cuando esta venerable religiosa falleció en 1635. Desconocemos las fuentes o documentos que utilizaron para sus investigaciones, ya que no las citan y, por lo tanto, de donde obtuvieron esas fechas.

Pese a todo lo antedicho, hay algo en el relato que nos llama poderosamente la atención, y es el hecho de que la Virgen María se apareciese tres veces a la Madre Mariana de Jesús para pedirle que mandase tallar su imagen. La primera petición tuvo lugar el dieciséis de enero de 1599, la segunda el veintiuno de enero de 1610 y la tercera el dos de febrero de 1610. Nos extraña que entre la primera petición y la segunda transcurran once años, por lo que creemos que podemos estar ante un error en la transcripción de la vida escrita por el Padre Sousa Pereira o algún tipo de errata al escribir, una y otra vez, este relato. Además, se trata de tres visiones en las que hay tres mediciones de la Virgen María. Puede entenderse que la Madre Mariana de Jesús tuviera temor y no quisiese mandar tallar la imagen de la Virgen, pero no que no conservara su medida y que fuese preciso medirla en cada aparición, máxime teniendo en cuenta que entre la segunda y la tercera medición apenas transcurren unos días. Quizás, con esto, en el relato, se quiso poner de relieve la importancia que tenía la medida, ya que la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* había de ser un retrato de la Virgen María, tal y como se apareció a la Madre Mariana de Jesús. Además, en una de esas apariciones, en la que participa el Niño Jesús, se hace un uso metafórico de la medida y se dice que la usen en sus prácticas meditativas, lo que entronca con algunos ejemplos del capítulo anterior. Aunque redundantes, cada aparición y medición tiene algún elemento distinto, lo que constituye un paso más en la

Castillo, que bien pudo ser importada de España por la primera abadesa del Monasterio de la Real y Limpia Concepción o posteriormente, según ya lo indicamos”. DESCALZI (1981): 359.

⁶⁵ DESCALZI (1981): 162.

construcción de la narración. Con cada una de estas apariciones se va construyendo legitimidad, es decir, que no se trata de una visión falsa⁶⁶.

A primera vista, hay muchos aspectos de este relato y de la imagen que pueden parecer problemáticos, pero una mayor contextualización histórica los explican, como veremos en las siguientes secciones.

IV.III. La Virgen del Buen Suceso de la Purificación como vera efigie en el contexto de las historias de las imágenes milagrosas

El relato milagroso de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* tiene diversos elementos propios o tópicos de la tradición de cultos marianos milagrosos, que sirven para otorgarle verosimilitud. La materialidad, a través de las medidas, juega un papel importante, al igual que la presencia de un segundo testigo, la simultaneidad del milagro en el sueño de fray Pedro de la Concepción, el beneplácito del Obispo don Salvador de Rivera, la participación de un patrocinador secular como la marquesa María Yolanda, etc.

Un aspecto importante en el relato de la visión de la *Virgen del Buen Suceso* y la posterior hechura de la talla es la cuestión acerca de su aspecto físico. Por ello, esta imagen se podría considerar como una *vera efigie*, es decir, un verdadero retrato de la Virgen María, puesto que fue realizada por el escultor Francisco del Castillo a partir de la descripción física que le hizo la Madre Mariana de Jesús. En estas visiones, la Virgen María le pedía a la Madre Mariana de Jesús que mandase ejecutar con presteza su imagen, tal cual la veía, pero ésta temía no poder referir al artista sus bellas facciones, así como su rara hermosura y estatura:

“Sería preciso que los tres Arcángeles que os acompañan en vuestra Corte, viniesen a esculpir la Santa Imagen que me pides, para que la obra sea a semejanza de vuestro deseo. Yo no tengo palabras para explicar a ningún artista de la tierra, por más sabio que fuese, que sea capaz de hacer la Divina Obra que me pides”⁶⁷.

A pesar de ello, la Madre Mariana de Jesús fue indicando al escultor las facciones de la Virgen. La imagen no sólo tenía el rostro de la Virgen María, sino también su estatura, por lo que para su confección era de suma importancia su medida:

⁶⁶ En la América hispana hay otros casos en los que las apariciones se repiten, como en la *Virgen de Guadalupe* de México o el *Divino Niño del Milagro* de Etén (Perú).

⁶⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 19.

“Deberá tener facciones celestiales, semejantes a las de Nuestra Madre Santísima, que está en [el] Cielo en cuerpo y alma. Esta no será una Imagen cualquiera, deberá tener vida. La medida la daré yo, pues la Imagen tendrá la estatura exacta de Nuestra Reina del Cielo”⁶⁸.

Los objetos de devoción que hoy conocemos como medidas son cintas que se cortan a la altura de una imagen y en las que, generalmente, se estampa el nombre de ésta y una imagen⁶⁹. Por lo tanto, la medida reproduce la de la imagen venerada y asume, por contacto, las virtudes de la propia imagen. De este modo, la cinta se convierte en un símbolo divino, real y tangible, en la que, además, están presentes determinados poderes sobrenaturales. Sin embargo, en el caso de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* su medida no responde a una cinta resultado de la medición de la talla, sino de la medición de la propia Virgen María, tal y como se contiene en el relato de la vida de la Madre Mariana de Jesús: “aquí tienes, hija mía, la medida de tu Madre del Cielo”⁷⁰ o “dadme otra vez vuestra medida para que yo acierte al menos vuestra estatura”⁷¹. Esta medida es la que servirá para realizar la imagen, “entrégala a mi siervo Francisco del Castillo”⁷², y le otorgará autenticidad. Este hecho entronca con los relatos que subrayan la especial relación que la Virgen María ha mantenido con los hombres desde los primeros tiempos del cristianismo y que, entre otras formas, se materializaba mediante la entrega de prendas u objetos⁷³. En algunas apariciones la Virgen entrega una cinta o su propio cinturón, como en el relato apócrifo

⁶⁸ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 50 y 51.

⁶⁹ Esta práctica tiene su origen en los Santos Lugares, desde donde los peregrinos traían a la Europa Occidental las medidas del sepulcro de Cristo, así como de la columna de la flagelación. Sobre las medidas, véase HERRADÓN FIGUEROA (2001): 33-66. Para Llompart “una corriente de devoción popular que venía del Medio Oriente desde comienzos de la Edad Media y que extendía el uso –y el abuso– de medidas de Cristo y de la Virgen, a las que se atribuían gracias curativas y de protección. Adviértase que los originales de tales medidas traídas por peregrinos –del sepulcro de Cristo, de la columna de la flagelación– tenían el carácter de reliquia de contactos. Del cual quedaba siempre rastro en su repetición serial, debiéndose tener en cuenta, como ha escrito Jacoby, que la medida de una persona tiene cierta importancia mística por el hecho de abarcar todo su ser y de identificarse de algún modo con ella y con su fuerza. No me cabe duda de que parte de la importancia que hoy damos al retrato en tiempos antiguos la ha tenido la medida. Esta apreciación ha de tenerse en cuenta en el ámbito de la piedad popular, no sólo en la dirección de arriba abajo –medidas de imágenes y objetos sacros, sino también de abajo arriba–, es a saber, medidas y pesos en cera, tela y metal ofrecidos como exvotos. [...] El hecho de que en monasterios y parroquias se expusieran tales reliquias a la veneración del pueblo es prueba fehaciente de que se les concedía cierta beligerancia. [...] El carácter de referencia peregrinacional y de reliquia de contacto es el que creo hay que reconocer a estas medidas mayores expuestas a la veneración pública, que al trasladarse al campo subjetivo de la piedad privada peligran que se degraden en superstición”. LLOMPART (1967A): 93-115.

⁷⁰ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 162 y 163.

⁷¹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 33.

⁷² SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 162 y 163.

⁷³ La historia de la Iglesia de Occidente es pródiga en este tipo de narraciones milagrosas. En el año 665 la Virgen María impuso la casulla a san Ildefonso, en los inicios del siglo XIII santo Domingo de Guzmán recibió el rosario y en 1251 san Simón Stock el escapulario carmelita.

que narra la entrega del cinturón a santo Tomás, quien solo creyó en su Asunción al recibirlo, convirtiéndose en un objeto de fe. Caso parecido es el de la *Virgen de la Cinta* de la Catedral de Tortosa (España), de la que se harán medidas, pero que nada tienen que ver con su estatura⁷⁴. En el caso quiteño, la Virgen María, a diferencia de lo que sucede en relatos milagrosos semejantes, no entrega nada a la Madre Mariana de Jesús, ya que las tres mediciones⁷⁵ se realizan con el cingulo de la propia monja, que se estira milagrosamente: “en cuanto a mi estatura, trae acá el cordón que te ciñe, y mídeme sin temor”⁷⁶ [fig. 9 y 10].



Fig. 9: *Virgen del Buen Suceso de la Purificación o Candelaria*. Fotografía publicada en Matovelle, Julio. *Virgenes y Santuarios*. Quito (Ecuador): Imprenta Don Bosco, 1910. Fig. 10: Carlos Salas S. *Aparición de la Virgen del Buen Suceso* (detalle). 1932. Óleo sobre lienzo. Quito (Ecuador), Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

⁷⁴ Según la leyenda religiosa, esta advocación tiene su origen en el año 1179, cuando la Virgen, en persona, hizo entrega de su cinturón a un sacerdote de la Catedral de Tortosa. Otro relato tradicional relaciona la santa Cinta o sagrado Cingulo de la Virgen María con la defensa de la ciudad. Tras su reconquista, el conde Ramón Berenguer se dirigió a Lérida con su ejército, en el que había muchos hombres tortosinos. Aprovechando que las mujeres se quedaron solas en la ciudad, los sarracenos atacaron de nuevo. Las tortosinas defendieron la plaza ante el enemigo y, como premio a su valor, la Virgen María les entregó su cinturón. HERRADÓN FIGUEROA (2001): 33-66.

⁷⁵ Dos de febrero de 1594, veintiuno de enero de 1610 y dos de febrero de 1610.

⁷⁶ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 19 y 20.

Esta medida de la Virgen María, al igual que las otras medidas, tendrá propiedades milagrosas. Así, la marquesa María Yolanda al contacto con la misma, curó su brazo⁷⁷. La medida de la Virgen tuvo cualidades taumatúrgicas, pero no su imagen. Estas medidas, en su condición de reliquias, fueron veneradas por la comunidad de concepcionistas franciscanas del monasterio quiteño. Puesto que hubo tres mediciones, pensamos que la Madre Mariana de Jesús conservaría su cingulo como medida y, por lo tanto, no volvería a hacer uso de él como cingulo. Hoy, no se conservan, ya que, según la tradición oral de las monjas, por sus cualidades taumatúrgicas, fueron muy solicitadas por los fieles y en una de sus salidas ya no retornaron a los muros claustrales, perdiéndose para siempre. Todo ello, pese a que el Niño Jesús en la visión del uno de febrero de 1610 pidió a la Madre Mariana de Jesús que esta medida se conservase con veneración, puesto que quería “que todos los siglos se midan con este cordón todas las hijas que estarán aquí”⁷⁸.

Una vez realizado el cuerpo de la imagen, según la estatura real de la Virgen, se dice que Francisco del Castillo talló su rostro, rehaciendo muchas veces las facciones, puesto que, como sucede en numerosas historias de imágenes sagradas, se consideraba incapaz de reproducir lo divino⁷⁹:

“De mi parte, me esforzaré todo lo que pueda, pero, las facciones celestiales, como son las de la Reina del Cielo Empíreo, ¿quién podrá traducirlos en un pedazo de madera? Para esto deben venir Angeles”⁸⁰.

Las limitaciones del artista para copiar la imagen de la Virgen trascendían el campo de su capacidad para la imitación naturalista⁸¹. En este sentido, los relatos milagrosos insisten en la pericia y competencia de los artistas implicados, como si no fuera suficiente la capacidad descriptiva para llevar a cabo este tipo de empresas. Siguiendo el tópico, de Francisco del Castillo se dice que era “ante todo un buen católico y después hábil escultor”⁸². Sin embargo, santa Teresa de Jesús (1515-1582), en

⁷⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 56-58.

⁷⁸ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 35 y 36. Con esa medida, además, las hermanas “medirán su humildad, su silencio, su caridad, su tolerancia, su amor a Mí y ami Santísima Madre, en cuyo espejo deben todas mirarse, y como cristianas, mejor como Religiosas quiero quetengan mi espíritu en todos los actos de su vida”.

⁷⁹ PORTÚS (2008): 241-251.

⁸⁰ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 52.

⁸¹ PORTÚS (2008): 241-251.

⁸² “Aquí tienes, hija mía, la medida de tu Madre del Cielo, entrégala a mi siervo Francisco del Castillo, explicándole mis facciones y mi postura: el trabajará exteriormente mi Imagen porque es de conciencia delicada y observa escrupulosamente los Mandamientos de Dios y de la Iglesia, ningún otro será digno de

este sentido, consideraba que había que separar la calidad moral del artista de la calidad de su obra: “cuando vemos una imagen muy buena, aunque supiésemos la ha pintado un mal hombre, no dejaríamos de estimar la imagen”⁸³. Pese a ello, en la vida de la Madre Mariana de Jesús se insiste en que Francisco del Castillo y su mujer, María Javiera Paredes, eran un matrimonio de sobrias costumbres y probada virtud, que amaba mucho a la Virgen María y, en conformidad con el voto que hicieron cuando contrajeron matrimonio, ayunaban todos los sábados del año en su honra⁸⁴. Por lo tanto, no había mejor escultor para llevar a buen término esta empresa.

Siguiendo el tópico, para la realización de la obra era necesaria una preparación espiritual previa, puesto que la imagen estaba mucho más allá del alcance del arte, pues afectaba a cuestiones relacionadas con el carácter divino de la imagen⁸⁵. Así, Francisco del Castillo inició la talla de la Virgen el quince de septiembre de 1610, después de haberse confesado y comulgar, juntamente con su esposa, en la iglesia del monasterio, pidiendo a Dios luz y gracia para hacer una imagen digna de su Bendita Madre⁸⁶. Pero el escultor, a pesar de su sabiduría, se convertirá, como sucede en otros tantos relatos semejantes, en un mero instrumento⁸⁷, puesto que la terminación de la obra se deberá a los ángeles⁸⁸. De este modo, la imagen fue concluida el dieciséis de enero de 1611 por los arcángeles san Miguel, Gabriel y Rafael y san Francisco de Asís:

“Acompañado por los tres Arcángeles, San Miguel, San Gabriel y San Rafael, seguidos de la Milicia Celestial, se aproximaron a la Imagen semi-concluida del señor Francisco del Castillo, y en un instante la rehicieron.

No tuve luz para percibir cómo se operó esa transformación instantánea, pero fue tan linda como la vio Vuestra Excelencia.

esta Gracia. Tú, de tu parte, ayúdalo con tus oraciones y con tu humilde sufrimiento”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 162 y 163.

⁸³ *Fundaciones*, VIII. Recogido en PRADOS GARCÍA (1997): 81-92.

⁸⁴ Es importante resaltar cómo en el relato milagroso se incluye el nombre de la mujer del artista, aunque ésta no tenga un papel activo en la ejecución de la imagen, salvo el de servir de apoyo a la imagen de Francisco del Castillo como buen cristiano.

⁸⁵ Véase PORTÚS (2008): 241-251.

⁸⁶ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 53.

⁸⁷ “A ciertas imágenes sagradas se les atribuía una especie de vida autónoma que deriva tanto de la personalidad que con el tiempo iban adquiriendo con sus milagros, como del concepto de utilidad, según el cual, el artista era únicamente un instrumento cuyos productos sólo en parte dependían de su propia voluntad, pues en el fondo estaban gobernados por un poder divino que decidía las condiciones en las que cada imagen debía ser ejecutada, encontrada y percibida”. PORTÚS (2008): 241-251.

⁸⁸ “Gabriel, Miguel y Rafael, con toda la Corte Celestial tomarán a su cargo secretamente la fabricación de mi Imagen. Tú deberás llamar a Francisco del Castillo, que entiende de arte, para darle una sucinta descripción de mis facciones, exactamente como me viste hoy y siempre, pues con esta finalidad [me] aparecí tantas veces a ti”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 19 y 20.

Enseguida mi Seráfico Padre tiró el cordón blanco que traía a su cintura y ciño con él la cintura de la Santa Imagen”⁸⁹.

Tal es así que cuando el escultor llegó al monasterio para dar la última policromía a la obra, al verla terminada exclamó:

“¡Madres!, ¿qué veo? ¡Esta primorosa Imagen no es obra mía! ¡No sé lo que siente mi corazón, mas esta obra es angélica! Pues un trabajo de este género no se puede producir en la tierra con mano de frágil barro. ¡Oh, no! Ningún escultor, por hábil que sea, podrá jamás imitar tanta perfección y tan extraordinaria belleza”⁹⁰.

El artista, con esto, confirmó el prodigio, renunciando a la autoría de la imagen, puesto que no era obra suya, al haber sido rehecha. Algo propio de la imagen de devoción que, como afirma Cea, casi siempre es de atribución superior⁹¹, muchas de ellas hechas por mano de ángeles, lo que se denomina *aquiropéites*. A diferencia de otras imágenes milagrosas americanas de la Virgen María, la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* es una obra comenzada por un escultor que es terminada por los ángeles, es decir, una obra humana con intervención divina⁹². En el relato de la vida de la Madre Mariana de Jesús, se adelanta la intervención angélica antes de que ésta tenga lugar. Así, cuando el dos de febrero de 1610 se aparece la Virgen María a la Madre Mariana de Jesús, ésta le pide otra vez su medida “para que yo acierte al menos vuestra estatura, una vez que será imposible exteriorizar vuestras facciones, hasta que vuestra Santa Imagen sea trabajada por la naturaleza angélica”⁹³. Los ángeles vuelven a estar presentes el cinco de febrero de 1610, cuando la Madre Mariana de Jesús, cumpliendo los deseos de la Virgen María, llama a Francisco del Castillo con el propósito de confiarle la talla de la imagen. El escultor se muestra agradecido por haber sido el elegido y afirma que se esforzará todo lo que pueda, “pero, las facciones celestiales, como son las de la Reina del Cielo Empíreo, ¿quién podrá traducirlos en un pedazo de

⁸⁹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 76-78.

⁹⁰ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 74.

⁹¹ CEA GUTIÉRREZ (1992): 29. Sobre el nacimiento y muerte de las imágenes, véase CEA GUTIÉRREZ (1992): 29-47.

⁹² En este sentido, el misionero exjesuita Bernardo Recio en su *Compendiosa relación de la cristiandad en el reino de Quito...* (1773) al hablar de las imágenes aparecidas en América planteaba que, a diferencia de lo que sucedía en España, éstas habían de haber sido hechas por los ángeles: “Aquí se puede observar, que estas imágenes aparecidas en América se elevan en cierto modo a mayor dignidad, que muchas que se veneran en España, pues de otras sabemos, que ocultadas por la persecución de los moros, alegraron después a los cristianos, cuyos abuelos las preservaron del mahometano furo; pero las de América, ¿por dónde vinieron?, ¿quién las ocultó?, ¿qué manos las fabricaron? resta sólo concluir que les vinieron a los indios por manos de ángeles”. RECIO (1773, ed. 1947): 299.

⁹³ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 33.

madera? Para esto deben venir Angeles”⁹⁴. Esos ángeles acabarían llegando y terminando la imagen. Quizás, por ello, el lugar elegido para tallarla fuese el coro alto del monasterio. La utilización de este espacio como taller contó con la correspondiente autorización episcopal y se justifica por haber sido el lugar en el que se apareció la Virgen María, así como por haber sido el escogido para gobernar el monasterio como abadesa perpetua [fig. 11].



Fig. 11: *Coro alto*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

El dos de febrero de 1634, festividad de La Candelaria, fecha que constituyó siempre ocasión de muchos regalos y mercedes de la *Santísima Virgen María del Buen Suceso* a la Madre Mariana de Jesús, Ésta se le apareció cuando rezaba a media noche en el coro alto del monasterio, indicándole que cercana su muerte, Ella se quedaría a gobernar el monasterio:

“a vivir y gobernar éste mi Monasterio, a través de mi milagrosa Imagen que te ordené fuese hecha y puesta en el Coro Alto de éste mi Convento, sobre la Sede Abacial, segura y firme está, por tanto, esta es mi querida Casa. Y tú debes salir tranquila de esta vida mortal, dejando a tus continuadoras este precioso tesoro, que no fue dado, ni lo será, a ningún otro Convento, porque, ninguno como éste será tan perseguido por los de dentro y por los [de] fuera, llegando hasta ser odiado, y por eso mismo, muy amado de Dios”⁹⁵.

⁹⁴ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 52.

⁹⁵ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 153-162. En esta visión, el Niño Jesús le mostró los sufrimientos que padecería su comunidad en el siglo XX: “Tuvo igualmente conocimiento y se dio cuenta exacta e inequívoca de los tiempos funestos que ésta, su Comunidad y su Convento tan queridos, atravesarían, sobre todo a mediados del siglo XX [...] Las Hermanas incautas y carentes de virtud sólida,

Así se justifica este hecho en la vida de la Madre Mariana de Jesús, pero a esto habría que añadir que el trabajo de talla de la imagen no convenía que se viese, debía permanecer oculto y, por lo tanto, era preciso que se realizara a puerta cerrada, y qué mejor lugar para ello que la clausura del monasterio. Además, Francisco del Castillo debía recibir constantemente las indicaciones de la Madre Mariana de Jesús acerca del parecido de la imagen, que estaba tallando, con sus visiones. Asimismo, según se recoge en la vida de esta Venerable Virgen, el Obispo visitó en varias ocasiones la ejecución de la imagen, comprobando cómo avanzaba la obra, lo que fue fundamental para aprobar que la terminación de la obra se debió a manos angélicas y que, por lo tanto, se trató de un milagro.



Fig. 12 y 13: Anónimo. *Señor del Buen Suceso*. S. XVII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

En cuanto a la terminación angélica de la obra, no sería el único milagro de este tipo en la Real Audiencia de Quito. Según tradición del Monasterio de la Inmaculada

pondrán en duda tu maravillosa vida y los favores muy especiales y raros, con los que Yo y mi Bendita Madre te hemos regalado.

Las eminencias del mundo moverán guerra implacable y aun entre la Seráfica Familia -¿quién lo diría!- habrá duda, oposición e indiferencia. Solamente a las almas humildes y simples de corazón, se les franqueará la seguridad, en conocimiento y la firme convicción de todo lo referido en tu vida, la que permanecerá oculta durante los primeros siglos de esta Colonia, que se volverá nueva patria". SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 157-162.

Concepción de Riobamba (Ecuador), fundado en 1605, su abadesa, en torno a 1650, encargó a un artesano del valle de los Chillos una imagen del *Señor del Buen Suceso*, que fue terminada y policromada por los ángeles⁹⁶ [fig. 12 y 13]. Este relato, quizás, imite al de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* del monasterio quiteño, puesto que nos encontramos con dos monasterios que pertenecen a la misma orden y con hechos próximos, tanto en el suceso milagroso como en el tiempo.

Tanto la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* como el *Señor del Buen Suceso*, son imágenes empezadas por un escultor que fueron terminadas por los ángeles, a diferencia de los relatos milagrosos de la metrópoli, donde los ángeles, vestidos como peregrinos, eran los encargados de realizar completamente las imágenes. Es el caso, entre otras muchas, de la *Virgen de los Desamparados* (1414) de Valencia (España), atribuida, según la tradición, a manos angélicas. Tres jóvenes vestidos como peregrinos, que afirmaron ser escultotres, se ofrecieron a tallar la imagen en tres días, con la condición de que pudieran trabajar en una habitación sin ser molestados. Al cuarto día la imagen estaba concluida⁹⁷. Este milagro sería representado por Gaspar de la Huerta, hacia 1695, para la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia (España) [fig. 14].



Fig. 14: Gaspar de la Huerta. *Confección milagrosa de la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados*. Ca. 1695. Óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Valencia, Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados. Fig. 15: Anónimo. *Virgen del Tránsito*. 1619. Madera tallada y policromada. Zamora, Convento del Corpus Christi.

⁹⁶ VALIÑAS LÓPEZ (2013): 389-422.

⁹⁷ PORTÚS (2010): 36-53.

El origen de la *Virgen del Tránsito*⁹⁸ (1619) del Convento del Corpus Christi de Zamora (España) [fig. 15] responde a estos mismos tópicos⁹⁹. La imagen fue ejecutada por dos peregrinos, que la tradición consideró como ángeles. Asimismo, la imagen se talló en un espacio o habitación cedido para tal fin, sin interrupción alguna. Los relatos conservados son contradictorios en cuanto al tiempo de ejecución de la imagen, mientras que unos apuntan nueve horas¹⁰⁰, otros hablan de tres días¹⁰¹, como sucedió con la imagen de la *Virgen de los Desamparados* (1414) de Valencia (España). Las similitudes entre los relatos milagrosos de imágenes de distintas localizaciones indican que éstos responden, en realidad, a un género literario más que a un relato histórico.

IV.IV. La imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* como abadesa perpetua del monasterio

La *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, pese a su condición de Virgen de La Candelaria, no cuenta con ningún atributo iconográfico que la relacione con esta advocación, sino con el gobierno del monasterio, puesto que porta el báculo de abadesa

⁹⁸ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1881): 2-4; DÍEZ Y LOZANO (1982): 117 y 118; ESPÍAS (1980): 165; FERNÁNDEZ DURO (1882): 441-445; *La imagen dormida de Zamora, Ntra. Sra. Del Tránsito: historia de su convento y vida de la Fundadora Sor Ana de la Cruz*. [S. l.]: [s. n.], 1981; RIVERA DE LAS HERAS (1987): 9 y 10; RIVERA DE LAS HERAS (1992): 395-398 y TRENS (1946): 639.

⁹⁹ El capitán de navío de la Armada Española, escritor, erudito e historiador zamorano Cesáreo Fernández Duro, en sus *Memorias históricas de la Ciudad de Zamora, su provincia y obispado* (1882), reproduce el relato contenido en el Tumbo del monasterio: “Deseaba la Salomona (la Fundadora del monasterio, sor Ana de la Cruz, hija del duque de Gandía, don Carlos de Borja y pariente de san Francisco de Borja, conocida como la Salomona de España, fue treinta años Abadesa, o más bien visitadora, puesto que no residía de continuo en el convento) que el convento tuviese una imagen de María Santísima en su gloriosa Asuncion [...] no consintiendo la pobreza del convento gasto de consideracion, ni habiendo en Zamora por entónces artista de fama á quien fiar la escultura. El dia 2 de Mayo del año referido, estando en el coro, recibió aviso de esperarla en el locutorio dos peregrinos, que manifestaron en la conversacion haber llegado expresamente para hacer la imagen de Nuestra Señora del Tránsito á medida de su deseo, y sin que fuera obstáculo el valor que representára. La madre quedó muy sorprendida de que gente forastera tuviera noticia de la idea que sólo habia comunicado á las monjas; preguntó, por tanto, cómo lo sabian, cuál era su procedencia, qué condiciones ponian, y todo aquello que era natural quisiera saber, sin que los romeros satisficiesen su curiosidad; limitándose á responder que no conociendo á nadie en la ciudad, ni siendo los mesones á propósito para el taller en que iban á trabajar, pedian local en el mismo convento, donde quedáran encerrados, reservándose tratar de ajuste despues que la madre viera si habian sabido comprender su pensamiento. Cediendo á las repetidas instancias, puso al fin á disposicion de los artistas una sala baja, que se cerró con llave, conviniendo en que ellos avisarian á las horas en que se les habia de llevar alimento; pero habiendo pasado nueve sin ninguna señal, tocaron las monjas á la puerta, y llamaron repetidamente, alarmándolas el eco de los golpes, única contestacion que recibian. No sabiendo qué hacer en este caso, decidieron abrir la puerta, y quedaron maravilladas, no hallando en el aposento á los peregrinos. Sola estaba allí la imagen prodigiosa de la Virgen, acostada en el lecho y ricamente vestida, siendo el rostro de una hermosura tal, que, viéndola, se prosternaron todas en adoracion, sin cansarse de admirarla”. FERNÁNDEZ DURO (1882): 441-445.

¹⁰⁰ FERNÁNDEZ DURO (1882): 441-445.

¹⁰¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1881): 2-4.

y las llaves de la clausura¹⁰². Para comprender este hecho hay que contextualizar la imagen en la historia del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), que, en tiempos de la Madre Mariana de Jesús (1553-1635), estuvo marcada por los graves conflictos existentes entre las monjas observantes, principalmente las fundadoras, es decir, las españolas y las inobservantes, criollas, a las que se sumaron las legas¹⁰³. El criollismo, como afirma Paniagua Pérez, no fue un fenómeno habitual en los monasterios femeninos americanos, puesto que se fundaron con mujeres de la tierra y se orientaron a recoger a las hijas y nietas de los conquistadores¹⁰⁴. Como excepción encontramos el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), que se fundó en 1577 con mujeres llegadas de España, por lo que con el tiempo, cuando fue abadesa la Madre Mariana de Jesús, hacia 1593, la comunidad estaba formada por españolas y criollas, que se dividieron en dos bandos. La jurisdicción del monasterio fue el asunto sobre el que se planteó esta lucha interna, mientras que las españolas apoyaban a los franciscanos, las criollas se posicionaron a favor de la dependencia del ordinario. Como la solución no era fácil y el bando de las españolas, entre las que también había criollas, tenían sólo asegurado un triunfo relativo, pensaron en regresar a la metrópoli¹⁰⁵. La elección de la Madre Magdalena de Jesús Valenzuela como abadesa supuso que la comunidad, por presión de las inobservantes, se sujetase al ordinario, abandonando la obediencia a los frailes menores¹⁰⁶. Con ello, la observancia comenzó a decaer, desapareció el silencio estricto y comenzaron los deslices en materia de clausura. “En una palabra comenzó el relajamiento de la perfección monástica”¹⁰⁷. Ante

¹⁰² SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 160.

¹⁰³ Las legas “estaban para servir a las Monjas y no para que se levantaran con atrevimiento contra ellas”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 199.

¹⁰⁴ PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287. El problema criollo perdió fuerza cuando todas las monjas entraron dentro de esa consideración y las luchas internas respondieron a grupos con intereses enfrentados.

¹⁰⁵ En este sentido, la *Virgen de la Paz* o *Patronita*, en el enfrentamiento entre las observantes y las inobservantes por la elección de Abadesa, dijo a las criollas: “Iros, si queréis, en hora buena, mas no tendréis a dónde regresar, pues yo voy a España con las Fundadoras y las observantes. Tarde lloraréis vuestras locuras, y para perpetua memoria de este caso, quedaré así volteada de espalda a vosotras, para que seáis el escarmiento de vuestras menores”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 197.

¹⁰⁶ Paniagua Pérez plantea las visiones de la Madre Mariana de Jesús como resultado del deseo de retorno a la jurisdicción franciscana y, por lo tanto, de una mente manipulada en función de los intereses de los Frailes Menores: “Éstos se encargaron de exagerar todos los fenómenos paranormales de esta monja –la cual no hace alusión a sus especiales cualidades y dones cuando se dirige al rey por algún motivo–, que tampoco son especialmente puestos de relieve por un hombre que la conoció muy de cerca como fue el prelado fray Pedro de Oviedo, que si la admiró por otros motivos”. PANIAGUA PÉREZ (1995): 273-287.

¹⁰⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 123. En este sentido, se dice que “las órdenes del Prelado, que tenía jurisdicción sobre el Convento, empeoraban la situación pues eran de un temor tal que obedecerlas comprometía la conciencia. La Observancia quedaría reducida al estado como una pared que se

esta relajación, la Madre Mariana de Jesús, como fundadora y ex abadesa, hizo ver a la Madre Magdalena de Jesús Valenzuela cómo debía frenar las inobservancias. El resultado fue que el Prelado don Luis López de Solís (1534-106), posicionado de parte de las inobservantes, conociendo el asunto a través de éstas, mandó un auto ordenando que se encarcelara a la Madre Mariana de Jesús por tres días, quitándole el velo y estableciendo que durante esos días fuese al refectorio donde le sería dada una disciplina en público y tendría que comer en el suelo¹⁰⁸. A los tres días la sacaron de la prisión y la pusieron en un cuarto despreciable, prohibiéndole toda comunicación con sus hermanas, pero las siete fundadoras españolas se comunicaron con ella, por lo que el Prelado mandó encarcelarlas durante un mes, junto a ocho monjas observantes, educadas por la Madre Mariana de Jesús. En este tiempo, fueron privadas de los sacramentos, de la santa misa y del oficio divino. Las monjas inobservantes quisieron quitarles también los hábitos y los velos, pero el Prelado no lo permitió, ya que al ser fundadoras no se le podían quitar los hábitos, pero si se les privó del manto y del velo. Ante las quejas de la Madre Mariana de Jesús, don Luis López de Solís accedió a que las monjas asistieran a la misa y que rezasen el oficio divino. Finalmente, las monjas observantes encarceladas fueron veinticinco¹⁰⁹. La abadesa, la Madre Magdalena de Jesús Valenzuela, pese a dejarse gobernar por las inobservantes, escribió al gobernante eclesiástico para que las prisioneras dejasen la cárcel, como así fue. Además, éste le dijo que “de aquí en adelante no permitiréis que ninguna de las criollas [...] sean Maestras, ni tengan oficios de dignidad. Los puestos de preeminencia deben ser para las españolas”¹¹⁰. Al terminar el gobierno de la Madre Magdalena de Jesús Valenzuela, la Madre Mariana de Jesús fue elegida, de nuevo, abadesa.

En 1598 la Madre Mariana de Jesús, siendo abadesa, sería nuevamente encarcelada por causa de las inobservantes, al ser acusada de quebrantar el silencio, de no asistir a los actos de la comunidad, de encerrarse con las suyas para comilonas y de conversar hasta altas horas de la noche con los frailes menores, además de querer suprimir la jurisdicción del Prelado¹¹¹. La Madre Mariana de Jesús quedó suspendida

desmorona por alta de gobierno de los Frailes Menores, los que, como a criaturas, les habían enseñado la más estricta Observancia. El Prelado secular, por el contrario, no entendía la Regla, [por lo que] no podía contener la inobservancia”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 146 y 147.

¹⁰⁸ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 123.

¹⁰⁹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 125.

¹¹⁰ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 140.

¹¹¹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 147.

del cargo de abadesa y fue encarcelada. Las inobservantes encarcelaron, con ella, a otras fundadoras y observantes.

El dieciséis de enero de 1599 estando la Madre Mariana de Jesús en la cárcel, se le apareció la Virgen María:

“Una hermosísima y linda Señora con un preciosísimo Niño en el brazo izquierdo y un báculo en el derecho. En el báculo había una cruz de diamantes, los que relucían, cada uno como un sol, y en el medio de la cruz una estrella de rubíes, teniendo grabado el nombre de María, que despedía un conjunto de luces, cada una más brillante que otra”¹¹².

En esta visión, la Virgen María se mostró como abadesa, al llevar el báculo en su mano, que es descrito con gran detalle, como si se tratase de un objeto real. Lo más importante de esta visión es que la Virgen María ordenó la ejecución de su imagen a la Madre Mariana de Jesús, con el fin de que ésta gobernase el monasterio:

“Es Voluntad de mi Hijo Santísimo que tú misma mandes a ejecutar una estatua mía, tal como me ves, y la coloques sobre la cátedra de la Priora para que yo desde ahí gobierne mi Monasterio, colocando en mi mano derecha el báculo y las llaves de la clausura en señal de propiedad y autoridad. A mi Divino Niño lo harás colocar en mi mano izquierda: Primero, para que los mortales entiendan que soy poderosa para aplacar la Justicia Divina y alcanzar piedad y perdón a toda alma pecadora que a mí acuda con corazón contrito, porque soy Madre de Misericordia y en mí no encontrarán sino bondad y amor. Y segundo, para que todos los siglos, mis hijas comprendan que yo les muestro y les doy como modelo de su perfección religiosa a mi Hijo Santísimo y su Dios; vengan ellas a mí para que yo les conduzca a El; cuando las tribulaciones del espíritu y los ardores del cuerpo las opriman y parecieran naufragar en ese mar sin fondo, una mirada a mi Santa Imagen será para ellas como la estrella del naufrago, siempre me tendrán pronta a escuchar sus gemidos y calmar sus llantos. Diles que acudan siempre a su Madre, con fe y amor, y para esto yo quiero vivir con ellas y en ellas, con sus sufrimientos de toda especie conservarán su Monasterio para siempre. Diles que imiten mi humildad, mi obediencia, mi espíritu de sacrificio y mi absoluta dependencia a la Voluntad divina; éstas son las alas con que mis hijas, que honran el misterio de mi Inmaculada Concepción, volarán, en todo tiempo, con misteriosa agilidad a lo más alto de la santidad en el retiro silencioso de sus claustros, bajo la pura mirada de Dios”¹¹³.

Después de estas palabras de la Virgen María, la Madre Mariana de Jesús tomó su medida para la ejecución de su imagen¹¹⁴. Es importante comentar que la imagen, como abadesa, además del báculo, debía tener “las llaves de la clausura en señal de

¹¹² SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 156.

¹¹³ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 160.

¹¹⁴ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 162 y 163.

propiedad y autoridad”¹¹⁵, puesto que las inobservantes, en algunos momentos, se hicieron con las llaves del monasterio¹¹⁶. Tras un mes de encarcelamiento, don Luis López de Solís sacó a la Madre Mariana de Jesús de la cárcel, así como a las demás españolas, ordenando el reconocimiento de ésta como abadesa¹¹⁷.

La Virgen María, a través de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, como abadesa perpetua, gobernaría su monasterio posicionándose de parte de las monjas observantes y, por lo tanto, de las españolas y fundadoras, así como de la propia Madre Mariana de Jesús (1563-1635), que estaba encarcelada por causa de las inobservantes. Además, con esta visión, así como con la imagen, se legitima, ante el Obispo, el comportamiento de las monjas españolas frente al de las criollas. Sin embargo, la confección de la imagen de la Virgen no se llevó a cabo durante este gobierno de la Madre Mariana de Jesús, puesto que el Prelado, que no conocía los detalles internos de la vida del monasterio, se dejaba orientar por las monjas inobservantes. Así, en una visita pastoral, ante la petición de las inobservantes, éste ordenó que le quitasen el velo a la Madre Mariana de Jesús y que fuese recluida en su celda, pasando el gobierno del monasterio a la vicaria. Finalmente el Obispo la libertó, tras enviar al monasterio, en visita secreta, a uno de sus encargados, quien escuchó a las monjas observantes¹¹⁸.

A comienzos de 1610, apaciguados ya los conflictos entre las españolas y las criollas¹¹⁹ y habiendo sido elegida abadesa, por tercera vez, la Madre Mariana de Jesús, se le apareció la Virgen María, amonestándole por la tardanza en mandar trabajar su

¹¹⁵ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 160.

¹¹⁶ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 194.

¹¹⁷ “Que todas reconociesen a Madre Mariana de Jesús Torres como su legítima Priora, y le prestasen Obediencia, ocupando ella el asiento de Priora en el Coro Superior del Monasterio, y que le sean entregadas las llaves de la clausura y demás dependencias del Monasterio. El Prelado dispuso que sólo las Fundadoras ocupasen y manejasen los altos puestos y los tornos, puesto que todo eso les tocaba sólo a ellas. Ordenaba, además, que las “criollas” incautas fuesen colocadas en los últimos lugares y la culpable fuera guardada en un cuarto inferior y oscuro, con un Cristo y una calavera, a fin de que ella reflexiones, y que no la colocasen en la cárcel, por ser indigna de habitar el lugar donde la injusticia mantuvo encarceladas a las Religiosas inocentes”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 171.

¹¹⁸ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 188 y 189. El Obispo escribió una nota a la Madre Mariana de Jesús, en la que exponía que “habiendo sido mal informado al respecto de Vuestra Reverencia con groseras calumnias de parte de aquellas pobres señoras que no deberían llamarse Monjas, cometí la gran imprudencia de proceder a su reclusión sin previo interrogatorio.

Hoy, que la verdad está enteramente esclarecida, ordeno que Vuestra Reverencia sea siempre y en todo tiempo la que gobierne y mande en este monasterio, y además sobre todas las Prioras, porque ellas deberán consultarla en todo y tomar su parecer para cualquier procedimiento, acatando ese parecer como Madre y Fundadora. Todas sin excepción, deben reverenciarla y obedecerla y Vuestra Reverencia tendrá toda autoridad y dirección, en todo tiempo, para reprender y castigar a las culpables. Por todo cuanto hasta aquí ha hecho Vuestra Reverencia”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 190.

¹¹⁹ “Las inobservantes estaban siempre poco contentas mas, como eran tan pocas y sin jefe, nada podían hacer”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 284.

imagen, “que debería ser colocada sobre la cátedra abacial, desde donde como Señora absoluta del Monasterio, Madre y Priora, gobernaría su querida Comunidad hasta el fin de los tiempos”¹²⁰. La Madre Mariana de Jesús excusaba su culpa, mostrando su temor de que no fuese creída por el Obispo, aunque don Luis López de Solís había dejado de ser Obispo de Quito en el año 1605 y el Prelado era don Salvador de Rivera y Dávalos, y, sobre todo, porque ello generase problemas a su monasterio¹²¹. Finalmente, la imagen se bendijo en 1611. El Padre Sousa Pereira afirma que “a partir de la Consagración y colocación de la Santa Imagen en el sitio pedido por Nuestra Señora, se notó visiblemente el gobierno de Ella sobre el Convento [...] La Virgen Soberana, cual solícita Madre velaba sobre sus tiernas hijas, jamás dejaba desatendidas sus oraciones y sobre todas derramaba el bálsamo del consuelo”¹²².

El hecho de que la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* se presente y venere como abadesa perpetua Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), no es algo excepcional, puesto que fue habitual que los monasterios tuvieran imágenes que desempeñaran este papel, el de titular o patrón. De hecho en el propio monasterio, como hemos visto, la *Virgen de la Paz* era la *Patronita* y el Niño Jesús, bajo la advocación del Dulce Nombre, el titular o *Patroncito*¹²³. En los monasterios, la preeminencia de estas imágenes sobre las otras, se hacía visible mediante su colocación en un lugar especial, como la sede abacial, y la incorporación de símbolos de poder en la clausura¹²⁴. Como abadesa, la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* porta el báculo abacial¹²⁵ y las llaves de la clausura [fig. 16 y 17].

¹²⁰ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 285.

¹²¹ “Como una tierna niña culpada, pedía perdón a su Madre Santísima, recordándole que ella se consideraba incapaz de indicar al escultor, por más hábil que éste fuese, las reales facciones de su encantadora hermosura. Y que ella le había dicho que temía no ser creída por el Prelado y por los Sacerdotes, y con esto se iría a pique su muy querido Convento, para cuya fundación y conservación había sufrido su Madre Fundadora, que, gloriosa, gozaba la felicidad eterna, como también las demás Fundadoras. Mas, rogaba a la Reina del Cielo y de la tierra, conoedora de todas las cosas futuras, le indicase los medios de que se valdría para obedecerla y agradarla, pues ésta era su única ambición sobre la tierra”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 286.

¹²² SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 101.

¹²³ “Es por esta razón que Yo mismo inspiré a mi Esposa, tu Madre María Taboada, cuando veía edificarse esta Fundación, que hiciese titular de ella mi dulce Nombre de Jesús, y trajese de su patria una imagen mía para ser venerada, querida y reconocida como Titular de este Convento”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 167.

¹²⁴ Algunas imágenes tienen la Regla y Constituciones de la Orden, así como el sello de la Comunidad, caso de la *Virgen de los Peligros* (S. XVII), conocida como la *Preladita*, del Monasterio de la Concepción de Ágreda (España), que preside el coro desde su silla principal. FERNÁNDEZ GRACIA (2002): 293 y 294.

¹²⁵ Recordemos que el báculo era el principal signo de la dignidad abacial y solamente se empleaba en las celebraciones de mayor solemnidad, como las tomas de posesión y las bendiciones de las abadesas. Una

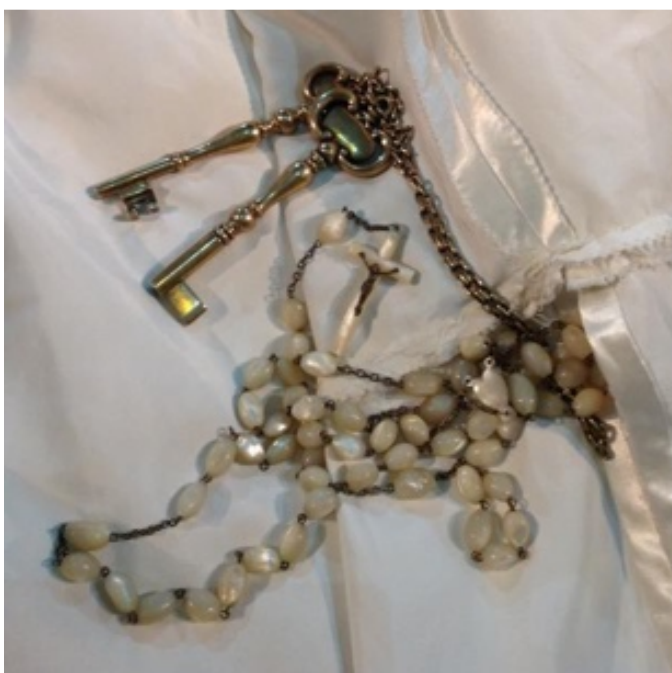


Fig. 16: *Báculo de abadesa de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.* Fig. 17: *Llaves de la clausura de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.*

La *Virgen de las Nieves* del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador), además de ser su titular, es también su abadesa perpetua, portando, por ello, la llave de la clausura [fig. 18]. Con esta llave, aparece ya representada en el siglo XVIII en dos lienzos. En uno de ellos, la Virgen María sujeta en su brazo derecho al Niño Jesús, mientras que en su mano porta la llave de la clausura¹²⁶ [fig. 20 y 21]. En el otro, la Virgen acoge bajo su manto a la comunidad de concepcionistas franciscanas, ante la presencia de los fundadores del monasterio en 1557, el gobernador Juan de Alderete y su esposa Bernardina de Alderete¹²⁷ [fig. 22 y 23]. En este caso, la llave pende de su mano derecha.

A pesar de que *Nuestra Señora de las Nieves* es la titular del monasterio, la imagen, en la actualidad, no recibe culto en su iglesia, sino que es uno de los bienes patrimoniales musealizados, disponiéndose en el retablo mayor del antiguo templo [fig. 19].

vez que ésta se había acomodado en el sitial, se fijaba en posición vertical en uno de los laterales. PÉREZ GIMÉNEZ (2009): 284.

¹²⁶ VARGAS (1967): 176.

¹²⁷ VARGAS (1967): 174 y ARIAS ÁLVAREZ (2012): 129-131.



Fig. 18: Anónimo. *Nuestra Señora de las Nieves*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Loja, Museo de Arte Religioso del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves. Fig. 19: *Retablo mayor de la iglesia antigua*. Loja, Museo de Arte Religioso del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.



Fig. 20 y 21: Anónimo. *Nuestra Señora de las Nieves*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.



Fig. 22 y 23: Anónimo. *Nuestra Señora de las Nieves con donantes*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 234 x 213 cm. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves. Iglesia.

Las carmelitas descalzas del Monasterio de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca (Ecuador) eligieron, el dieciocho de octubre de 1682, como priora perpetua a Nuestra Señora de la Asunción y como subpriora perpetua a santa Teresa de Jesús¹²⁸.

Con la ejecución de la talla de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* y su colocación en la sede abacial, parecería que el objetivo de esta imagen estaría cumplido, además de ser una imagen devocional para la comunidad del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), sería una imagen de memoria, puesto que serviría a las futuras monjas para recordar lo sucedido y el posicionamiento de la Virgen María a favor de la estricta observancia.

IV.V. “Ningún otro será digno de esta gracia”. El escultor Francisco del Castillo

En este relato, llama la atención que la Virgen María dé el nombre del escultor que ha de tallar su imagen: “deberás llamar a Francisco del Castillo, que entiende de arte, para darle una sucinta descripción de mis facciones, exactamente como me viste hoy y siempre, pues con esta finalidad [me] aparecí tantas veces a ti”¹²⁹.

Este hecho, a pesar de su aparente rareza, no es algo excepcional, puesto que la *Virgen de Copacabana* (c. 1582-1583), una imagen también de la *Virgen de la*

¹²⁸ GARCÍA (1986): 15-40.

¹²⁹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 19 y 20.

Candelaria, se apareció al indio Francisco Tito Yupanqui para que tallase su imagen, eligiendo, así, quien debía representarla¹³⁰ [fig. 24, 25 y 26].



Fig. 24, 25 y 26: Francisco Tito Yupanqui. *Virgen de Copacabana*. C. 1582-1583. Madera tallada y policromada. Copacabana, Santuario de Nuestra Señora de Copacabana.

Es muy poco lo que se conoce de Francisco del Castillo. En la vida de la Madre Mariana de Jesús Torres se dice que era un hábil escultor, muy afamado y ocupado, por su habilidad, honradez y delicada conciencia. Había nacido en Valladolid (España), pero se trasladó a Quito (Ecuador), donde vivía con su mujer, doña María Javiera Paredes. Desconocemos la fecha de su llegada a la Real Audiencia, pero Descalzi afirma que ya vivía en Quito (Ecuador) en 1575, año en el que se menciona su nombre al vender su casa junto a la ermita de la Inmaculada Concepción, el lugar donde las religiosas erigieron su monasterio en 1577¹³¹. Del matrimonio nacieron tres hijos, María, Francisco y Manuel. En 1611, fecha de terminación de la imagen de la *Virgen del Buen*

¹³⁰ Véase ALCALÁ (2010A): 141-168 y TRUSTED (29007): 176. De esta imagen, adiferencia de la talla quiteña de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, si se conocen copias en la Edad Moderna. De hecho, el Convento de Agustinos Recoletos de Madrid (España) contó desde el veintiuno de noviembre de 1662 con una imagen de la *Virgen de Copacabana*, traída de América por fray Miguel de Aguirre. El Monasterio de la Encarnación de Madrid (España) también contó, desde el siglo XVII, con una imagen americana de la *Virgen de Copacabana*, que aún conserva en su relicario. HERRERO SANZ (2015): 254 y 255.

¹³¹ DESCALZI (1981): 162. Vargas afirma que “el escultor vivía junto al Monasterio de Santa Clara y vendió su casa a las monjas para que ampliaran el sitio de los claustros” [VARGAS (1964A): 81; VARGAS (1965B): 153].

Suceso de la Purificación, Francisco del Castillo contaba con sesenta y siete años¹³². En 1635 ya había fallecido, tal y como se contiene en la tercera cláusula del testamento de la Madre Mariana de Jesús Torres¹³³.

Descalzi supone que Francisco del Castillo fue fraile franciscano o, por lo menos, que ingresó posteriormente en el Convento Máximo de San Francisco de Quito (Ecuador)¹³⁴, aunque no lo argumenta. Pero eso le sirve para deducir la estrecha vinculación del escultor con el Monasterio de la Inmaculada Concepción, puesto que las concepcionistas debían obediencia al Guardián del Convento Máximo de San Francisco, bajo cuya tutela estaba su comunidad. Las últimas noticias sobre el escultor son las publicadas en el año 2007 por Fernández-Salvador y Costales Samaniego¹³⁵ en su estudio acerca de los nuevos actores del arte colonial quiteño, apuntando que su nombre era Francisco de la Cruz Castillo¹³⁶ y señalando que en 1611 aparece como autor de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, en realidad, nada que no fuera ya conocido con anterioridad.

Por lo que respecta a su obra, la única fuente documental encontrada hasta la fecha es la vida de la Madre Mariana de Jesús Torres. En ella se recoge que además de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, talló su altar¹³⁷. Para esta imagen, tal y como se contiene en el testamento de la Madre Mariana de Jesús, talló dos imágenes del Niño Jesús, de lo que no se da noticia alguna en el relato de su vida¹³⁸. En todo caso, ninguno de los dos Niños Jesús se conserva actualmente en el monasterio.

En este testamento, asimismo, se recoge que Francisco del Castillo talló la imagen de la *Virgen del Tránsito*¹³⁹ (posterior a 1611) del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), tomando como modelo el rostro de la imagen de la

¹³² SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 74.

¹³³ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 170.

¹³⁴ DESCALZI (1981): 162.

¹³⁵ FERNÁNDEZ-SALVADOR y COSTALES (2007): 161.

¹³⁶ Nombre completo recogido por el Padre Sousa y Pereira, véase SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 215.

¹³⁷ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 88.

¹³⁸ “Esta nuestra Santa y milagrosa Imagen tiene dos preciosos Niños, ambos trabajados por Don Francisco del Castillo, trabajo primoroso en el que se ve intervención sobrenatural. Ambos Niños, como veis, tienen, coronas de Emperador, muchísimas joyas y raros dijes de gran valor, todas dados por la señora Marquesa”. CADENA Y ALMEIDA (1987): 158 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 188.

¹³⁹ “Queda, también, la bellísima Imagen de Nuestra Señora del Tránsito que Don Francisco la trabajó en el Coro Alto con licencia del Obispo, fijándose en todo en nuestro Tesoro la Santísima Virgen del Buen Suceso, que fue, como lo sabéis, acabada por los Angélicos espíritus, y sí tiene mucho parecido a Ella. La bendijo el señor Obispo con singular devoción”. CADENA Y ALMEIDA (1987): 159 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 188 y 189.

*Virgen del Buen Suceso de la Purificación*¹⁴⁰. Sabemos que el cuatro de agosto de 1609, la abadesa y consultoras del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) pidieron al Obispo, don Salvador de Rivera, licencia para erigir una hermandad, en el monasterio, destinada al culto de María bajo la advocación del Tránsito¹⁴¹. El Obispo concedió la licencia solicitada y ordenó que la fiesta de Nuestra Señora del Tránsito se celebrara cada año el domingo infraoctavo de la Asunción. El seis de agosto de 1609 se procedió a la fundación de la cofradía en la reja de la grada del monasterio¹⁴². Todos los asistentes consignaron sus nombres como cofrades fundadores de la hermandad y formularon las obligaciones que se comprometieron a cumplir. Ante todo, la misa anual de la dominica infraoctava de la fiesta del Tránsito, que sería con diácono, subdiácono y sermón. Para ello se compondría, y he aquí lo más interesante:

“Un túmulo o teatro cubierto de sedas ricas y en él se ha de poner la imagen de Nuestra Señora representando su Tránsito glorioso en su sepulcro adornado y el más curioso que se pueda y a su contorno muchas luces de hachas y velas de cera y acabadas las vísperas se ha de ordenar una solemne procesión saliendo de este convento con la imagen debajo de palio e irá por la plaza mayor cuyas paredes han de estar adornadas con colgaduras y otras curiosidades y entrar a la santa iglesia Catedral a donde el Cabildo de ella ha de recibir la imagen y se ha de decir la oración de la Asunción y acabada han de salir por la puerta del perdón e ir a la iglesia de la Compañía de Jesús a donde se ha de hacer el

¹⁴⁰ Esta imagen del Tránsito de la Virgen, según se recoge en el testamento de la Madre Mariana de Jesús, también se talló en el coro alto del monasterio. Pero a diferencia de lo que sucede con la imagen de la *Virgen del Buen Suceso*, no encontramos justificación alguna para este hecho. Quizás se trate de una errata al transcribir los documentos, lo que no podemos constatar, puesto que el testamento original de la Madre Mariana de Jesús no se conserva.

¹⁴¹ “La abadesa y discretas del convento y monasterio de la Concepción de esta ciudad de san Francisco de Quito, por nos y en voz y nombre de toda nuestra comunidad decimos que deseamos celebrar la fiesta del Tránsito de la Madre de Dios Nuestra Señora y su santísima Asunción a los cielos con la mayor devoción y edificación que podamos, en gloria de Dios Nuestro Señor y bien de las almas a cuyo fin enderezamos esta santa y pía obra y para que su comienzo sea autorizado con la bendición y licencia de vuestra señoría. Suplicamos a vuestra ilustrísima de conceder a este convento licencia para que pueda fundar una hermandad y cofradía a esta devoción entre gente principal y virtuosa y constituir y ordenar todo lo conveniente a ella y a su duración con institutos y capitulaciones y otros aditamentos necesarios para la mejor y más perpetua devoción y celebración y hechas, las mandará ver vuestra señoría y confirmarlas, siendo justas, pedimos justicia para ello”. Recogido en VARGAS (2005, tercera edición, corregida y aumentada): 185.

¹⁴² En la sala interior comparecieron las monjas del consejo en representación de la Comunidad y en la sala de recibo estuvieron presentes el padre Nicolás Durán, rector de La Compañía y del Colegio San Jerónimo, Nicolás de Roa, alguacil mayor de la Audiencia, el general Pedro Ponce de Castillejo, el contador Juan Sanz de Gauna, el capitán Juan López de Galarza, Diego de Niebla, Diego Calderón, Juan de la Puente, Francisco Girón de Guzmán, Francisco de Arellano, Juan Paz de Castillejo y otros personajes importantes de la Real Audiencia de Quito. Instalada la sesión “dijeron las dichas abadesa y discretas cómo hacían aquesta junta por fundar e instituir una hermandad y cofradía a la devoción y veneración del Tránsito de la Madre de Dios, reina y señora nuestra, para que cada año se celebre con aplauso y reverencia la festividad de haber pasado a la gloria celestial en alma y cuerpo a gozar de sus méritos y a ser abogada del género humano”. Recogido en VARGAS (2005, tercera edición, corregida y aumentada): 185.

mismo recibimiento por los padres de ella, y dicha la misma oración han de volver por la misma plaza a este convento, a donde se ha de hacer de la misma santa imagen el paso de la Asunción de Nuestra Señora a los cielos con la más música e instrumentos de alegría que se pueda hacer para celebrar tan dichosa y gloriosa Asunción de cuerpo y alma de la Madre de Dios”¹⁴³.

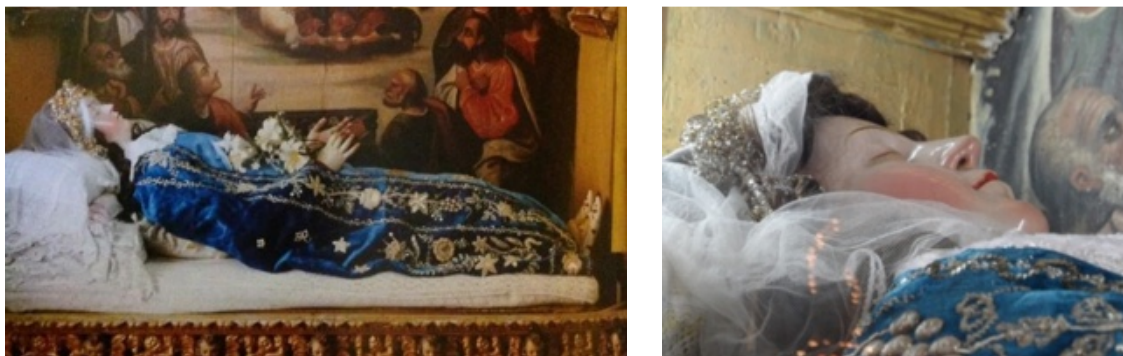


Fig. 27 y 28: Francisco del Castillo. *Virgen del Tránsito*. Posterior a 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.



Fig. 29: Francisco del Castillo. *Virgen del Tránsito*. Posterior a 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto. Fig. 30: Francisco del Castillo. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

Para ello, las concepcionistas encargaron la imagen de *Nuestra Señora del Tránsito* a Francisco del Castillo [fig. 27, 28 y 29]. Aunque la fundación de la cofradía

¹⁴³ VARGAS (2005, tercera edición, corregida y aumentada): 185 y 186.

es de 1609, la imagen debe ser posterior a 1611, al reproducir el rostro de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* del mismo monasterio [fig. 30].

En el testamento de la Madre Mariana de Jesús también se contiene una pequeña talla de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, que Francisco del Castillo regaló a la Madre Mariana de Jesús: “Queda también, una imagencita pequeña de Nuestra Madre del Buen Suceso que yo la mandé trabajar con el mismo Don Francisco, quien con la mejor voluntad y esmero la trabajó para regalarme”¹⁴⁴.

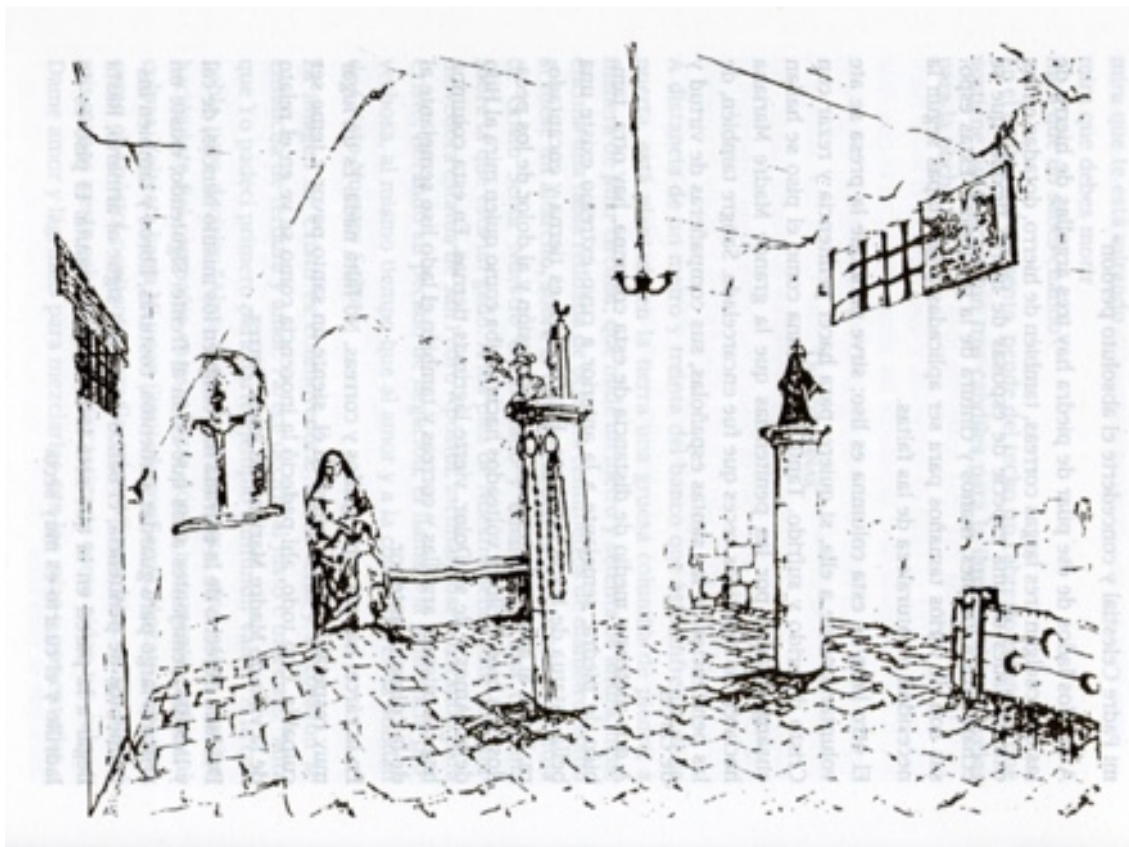


Fig. 31: *Cárcel del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito con las imágenes del Señor de la Columna y la Virgen de los Dolores*. Dibujo reproducido, sin citar la autoría ni la datación, en Sousa Pereira, P. Manuel. *Vida admirable de la Madre Mariana de Jesús Torres y Berriochoa*. Tomo I. Quito (Ecuador): Fundación Jesús de la Misericordia, 2008, pág. 214.

¹⁴⁴ La imagen “fue bendecida por uno de mis Provinciales Menores, siendo Madrina la señora Marquesa, quien le donó una preciosa corona de Emperatriz, de oro y pedrería fina, pectoral, báculo y llavecitas, dándole también vivienda propia en el precioso nicho de águila que tienen en el pico uvas, diciendo a don de Gracia que ella quería ser águila para remontarse al Cielo, llevando las uvas del amor a María Santísima Inmaculada, y que ésa era su figura, porque siempre la tendrá entrañada en su corazón, a la Reina de los Cielos”. CADENA Y ALMEIDA (1987): 158 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 188.

A Francisco del Castillo se deben también las imágenes del *Señor de la Columna*¹⁴⁵ y la *Virgen de los Dolores*¹⁴⁶ del mismo monasterio¹⁴⁷, tal y como se asegura en la vida admirable de la Madre Mariana de Jesús¹⁴⁸ [fig. 31]. Estas imágenes fueron mandadas trabajar por los Padres franciscanos Izquierdo y Jurado, para situarlas en dos columnas de la cárcel del monasterio¹⁴⁹.



Fig. 32 y 33: ¿Francisco del Castillo? *Virgen del Carmen*. S. XVII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Antiguo comulgatorio.

¹⁴⁵ “Cristo Señor Nuestro encarcelado y amarrado a una columna sobre la que está un gallo. A los pies de Nuestro Señor está una conmovedora estatua de San Pedro Apóstol, inclinándose y llorando para Cristo, llorando su pecado de negación [...] La imagen de Cristo es conmovedora”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 212.

¹⁴⁶ “Esta imagen es tierna y encantadora; incita al amor, a la ternura, a la compasión y al dolor de los pecados. Sus ojos, bellos y volteados hacia arriba como quien mira al Hijo de su amor y de su Dolor, vierte lágrimas tiernas”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 213. .

¹⁴⁷ DESCALZI (1981): 162 y VARGAS (1954): 188.

¹⁴⁸ “El Padre Izquierdo acompañó personalmente a la ejecución de la imagen del Señor y de la Virgen, indicando al escultor Francisco de la Cruz Castillo el modo de trabajarlas, a fin de que fuesen adecuadas para tal lugar”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 215. Recogido también por CADENA Y ALMEIDA (1987): 56-58 y NAVARRO (1960): 80.

¹⁴⁹ Pese a ello, Escudero Albornoz afirma que esta autoría se basa únicamente en la tradición oral de la Comunidad. ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 61 y 62.

Descalzi afirma que también son de su autoría “la Virgen del Carmen y otras que se encuentran en el coro alto del convento y en varias dependencias del mismo”¹⁵⁰. Creemos que esta *Virgen del Carmen* [fig. 32 y 33] podría ser la que preside el retablo del antiguo comulgatorio del monasterio, transformado en capilla claustral y que, en la actualidad, acoge los cuerpos incorruptos de cuatro de las fundadoras del monasterio, entre ellas, la Madre Mariana de Jesús Torres¹⁵¹.

En vista de todas estas obras, la relación laboral entre el Monasterio de la Inmaculada Concepción y Francisco del Castillo debió ser muy estrecha. Sin embargo, desconocemos otras obras del escultor ajenas a este monasterio¹⁵². Aunque antes de tallar la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, debió estar realizando otros trabajos, puesto que a pesar de que la Madre Mariana de Jesús le llamó el cinco de febrero de 1610 con el propósito de confiarle la talla de la imagen, éste no comenzó la obra hasta el quince de septiembre de 1610. De hecho, en este sentido, debemos recordar que en la visión de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, que tuvo lugar el dieciséis de enero de 1599, Francisco del Castillo ya fue el escultor elegido por la Virgen María para que tallase su imagen, por lo que debía ser un artista con obra conocida y reconocida y, por lo tanto, de cierto prestigio: “Ningún otro será digno de esta Gracia”¹⁵³.

En cuanto a la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, hoy podemos afirmar que es una talla de bulto redondo y, por lo tanto, tallada completamente, a pesar de que se venere vestida con ropas¹⁵⁴. El Padre Matovelle en su obra acerca de las *Imágenes y Santuarios Célebres de la Virgen Santísima en la América Española, señaladamente en la República del Ecuador*, publicada en 1910,

¹⁵⁰ DESCALZI (1981): 162.

¹⁵¹ Tras el incendio de la iglesia del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), el veinticocho de marzo de 1879, Manuel Montúfar fue el encargado de reconstruirla. Las obras de reconstrucción se iniciaron en 1880 y terminaron el dos de agosto de 1889. Según el testimonio de Manuel Montúfar, fechado el catorce de febrero de 1904, en 1884 se procedió a sacar los cadáveres sepultados en unos poyos contruidos en los asientos de los arcos del antiguo coro bajo, que ahora forma el cuerpo de la iglesia desde la puerta principal. Todos estos cadáveres se trasladaron al interior del monasterio. CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): 172.

¹⁵² Pese a todas estas noticias, Valiñas López afirmó en el año 2013 que, excepto de *Nuestra Señora del Buen Suceso*, no conoce “más referencias documentales o historiográficas a este presunto artífice español, si bien es cierto que, dado el estado, incipiente todavía, de la investigación tampoco es posible negar que aparezcan”. VALIÑAS LÓPEZ (2013): 389-422.

¹⁵³ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 163.

¹⁵⁴ Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a don Marco Antonio Miranda Razo, autor de las fotografías de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* o *Candelaria*, quien ha tenido la generosidad de compartirlas con nosotros, con el fin de que podamos estudiar y datar correctamente la talla.

afirma que “la Efigie esculpida en madera [...] Adórnanle las religiosas con preciosas joyas y ricas vestiduras de brocado”¹⁵⁵ [fig. 34 y 35].



Fig. 34: Francisco del Castillo. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* o *Candelaria*. 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto. Fig. 35: Francisco del Castillo. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* o *Candelaria*. 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

Desconocemos el momento en el que ésta comenzó a vestirse y los motivos para ello, pero, quizás, las monjas quisieron mantener así la talla radiante y joven y, sobre todo, ganar en realismo¹⁵⁶. Sabemos que para su consagración, según se contiene en el relato de la vida de la Madre Mariana de Jesús, la marquesa María Yolanda mandó confeccionarle “un vestido, con manto dorado de seda y bordado con hilos de plata”. A pesar de ello, la quinta y última cláusula del testamento de la Madre Mariana de Jesús Torres, en la que se recoge el ajuar de la imagen, no hace mención alguna a ropas¹⁵⁷.

¹⁵⁵ MATOVELLE (1981): 257-261.

¹⁵⁶ ACOSTA (2011): 388 y 389.

¹⁵⁷ CADENA (1987): 157 y 158 y SOUSA (1790, ed. 2008C): 187. En la *Memoria de las alaxas de la sacristía que se yso en el día primero de febrero de 1760*, siendo Abadesa sor Ignacia de San Gabriel, tampoco hay referencia alguna a textiles [NAVARRO (2007): 164 y 165]. No es hasta el inventario de los bienes de sacristía del monasterio, realizado el veintiuno de febrero de 1775, siendo Abadesa sor María Clara de San Justo y Pastor, cuando encontramos referencias a prendas, que pensamos que pueden corresponder a la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* por la relevancia de éstas, así

Bajo las ropas se esconde una talla que, siguiendo el relato de la vida de la Madre Mariana de Jesús, debe fecharse en 1611. Se trata de una imagen muy estática, de líneas sobrias, que no ha podido verse sin ropa de forma completa. De lo que sí se ha podido ver, se puede decir que la imagen se eleva sobre una peana moldurada, cuyo repertorio decorativo remite a los modelos propios del siglo XVII. Esta peana tiene una doble función, por un lado práctica, ya que facilita su transporte, y, por otro, simbólica, puesto que hace alusión a que la Madre de Dios no toca ni pisa el suelo.

La policromía original de la imagen presenta intervenciones y restauraciones posteriores [fig. 36, 37 y 38]. El estofado de su túnica reproduce un brocado de tres saltos, con decoraciones florales, con algunos repintes debidos a una restauración, efectuada, posiblemente, en el siglo XX. La policromía del manto, que parte de su cabeza, es una superficie dorada con decoración a base de rosas y cabezas de ángeles, que remite a los modelos de la escuela romanista castellana del siglo XVI¹⁵⁸ [fig. 39]. En el borde del manto hay una cenefa que repite los modelos decorativos de la túnica, aunque la policromía ha sido muy retocada, siguiendo los repertorios decorativos preexistentes.

El Niño Jesús que porta la imagen no es el original tallado por Francisco del Castillo, sino una talla del siglo XVIII [fig. 40]. Según la tradición oral del monasterio, el original fue prestado en algún momento y nunca fue devuelto, aunque se desconoce la fecha de este suceso. La necesidad de sustituir la imagen perdida por otra del siglo XVIII, pondría en cuestión la veracidad de la transcripción del testamento de la Madre Mariana de Jesús, en el que consta que Francisco del Castillo talló dos imágenes del Niño Jesús, de lo que, por otra parte, no se da noticia alguna en el relato de su vida¹⁵⁹. Esta imagen fue parcialmente repolicromada, como puede apreciarse en sus piernas [fig. 41], con un encarne igual al del rostro de la Virgen María, lo que nos lleva a pensar que la encarnadura actual de la Virgen se debe a una intervención en la imagen, efectuada, quizás, al mismo tiempo que la nueva policromía de la imagen del Niño Jesús¹⁶⁰.

como de la propia imagen, pero lo cierto es que el inventario no se señala la imagen a la que pertenecen [ACMQ. Sección Conceptas].

¹⁵⁸ Ejemplo de ello es una talla de la Virgen María con el Niño Jesús subastada por Subastas Segre el 29 de marzo de 2017. Lote 656. Véase *Subasta de marzo. Artes Decorativas*. Madrid (España): Subastas Segre, 2017, pág. 47.

¹⁵⁹ CADENA Y ALMEIDA (1987): 158 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 188.

¹⁶⁰ Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento al Doctor Pablo Francisco Amador Marrero por sus comentarios acerca de la obra bajo su óptica de historiador y restaurador.



Fig. 36 y 37: *Detalles de la policromía de la imagen de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.*



Fig. 38: *Detalles de la policromía de la imagen de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.* Fig. 39: *Escuela romanista castellana. Virgen con Niño. S. XVI. Madera tallada y policromada, 82 cm. Comercio del arte.*



Fig. 40: Policromía del rostro del Niño Jesús de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fig. 41: Policromía de las piernas del Niño Jesús de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.



Fig. 42 y 43: Policromía del rostro de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Este encarnar se aleja de las policromías habituales del siglo XVII y recuerda las policromías dieciochescas del taller del escultor Bernardo de Legarda, de piel clara y mejillas muy sonrosadas. Frente a los numerosos daños en la policromía general de la imagen, el rostro se presenta intacto y sin ningún craquelado, por lo que es probable que se trate de un repinte efectuado en el siglo XX imitando los modelos del XVIII [fig. 42 y 43].

En el monasterio se conserva una pequeña imagen, inédita hasta la fecha, que creemos que se trata de la talla de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* (circa de 1611) que Francisco del Castillo regaló a la Madre Mariana de Jesús, según se contiene en su testamento¹⁶¹ [fig. 44 y 45].



Fig. 44 y 45: Francisco del Castillo, atribución. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. Circa de 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

¹⁶¹ “Queda también, una imagencita pequeña de Nuestra Madre del Buen Suceso que yo la mandé trabajar con el mismo Don Francisco, quien con la mejor voluntad y esmero la trabajó para regalarme”. CADENA Y ALMEIDA (1987): 158 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 188.



Fig. 46: Francisco del Castillo, atribución. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* (detalle). Circa de 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fig. 47: Francisco del Castillo. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* (detalle). 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.



Fig. 48: Francisco del Castillo, atribución. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* (detalle). Circa de 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fig. 49: Francisco del Castillo. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* (detalle). 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

Esta imagen se destinó para satisfacer la devoción de los devotos que la Virgen tenía fuera del monasterio, visitándoles en lugar de la imagen grande, a la que es tocada¹⁶², mientras que en el monasterio tenía por objeto asistir, en la enfermería, a las hermanas moribundas. Esta pequeña talla, al igual que la grande, contó con el báculo de abadesa y las llaves de la clausura¹⁶³. La imagen de cintura para abajo reproduce la morfología de la talla grande de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, pero el resto del cuerpo ha sido retallado, posiblemente para vestirla mejor, y repolicromado, perdiéndose el esgrafiado original que si se conserva en la parte inferior [fig. 46, 47, 48 y 49].

IV.VI. Historia de una devoción en tres tiempos

La historia y devoción a la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) debe ser analizada en tres tiempos, a saber, en época virreinal, los siglos XIX y XX y la actualidad. Con ello, veremos cómo ha ido evolucionando su culto y, por lo tanto, su relación con la población quiteña.

IV.VI.1. Época virreinal: ausencia de milagros

La *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* no es una imagen devocional de la que en la Edad Moderna se hicieran copias. Tampoco hay medallas, ni estampas o lienzos que sirvieran para difundir el conocimiento de la advocación y extender, así, su prestigio y devoción. Este hecho puede deberse a que la imagen no obró milagros en época virreinal, o al menos no nos han llegado noticias de ellos, ni tampoco se le conocieron prodigios ni poderes taumatúrgicos. Por el contrario, todas las estampas conocidas, así como las copias de la imagen, no se realizarían hasta finales del siglo XIX. Quizás, con esto, se quiso defender el valor de la imagen original y su exclusividad¹⁶⁴, pero lo más

¹⁶² “Tiene dos bellos Niños, el uno para Noche Buena, dado por la señora Marquesa, el otro fabricado por Don Francisco con la dicha Imagencita, los que los hemos destinado para satisfacer la devoción de los muchos devotos que tiene fuera del Convento, en las visitas que hace a grandes y pequeños en lugar de la Santa Imagen grande a la que es tocada, cuidando de que no se pierda”. CADENA Y ALMEIDA (1987): 158 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 188.

¹⁶³ “Fue bendecida por uno de mis Provinciales Menores, siendo Madrina la señora Marquesa, quien le donó una preciosa corona de Emperatriz, de oro y pedrería fina, pectoral, báculo y llavecitas, dándole también vivienda propia en el precioso nicho de águila que tienen en el pico uvas, diciendo a don de Gracia que ella quería ser águila para remontarse al Cielo, llevando las uvas del amor a María Santísima Inmaculada, y que ésa era su figura, porque siempre la tendrá entrañada en su corazón, a la Reina de los Cielos”. CADENA Y ALMEIDA (1987): 158 y SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 188.

¹⁶⁴ En este sentido Portús afirma que las imágenes no se pueden copiar porque “tiene un origen extraordinariamente prestigioso y una cualidad divina, que les otorga una serie de poderes intransferibles. Pero también hemos de tener en cuenta el prestigio que daba a una orden o un santuario la posesión de

probable es que se deba a su condición de imagen claustral y no de devoción pública. Recordemos que la imagen se hizo para que fuese la abadesa perpetua del monasterio, ocupando la sede abacial del coro alto. Los devotos, por lo tanto, sólo la verían durante la novena y festividad de La Candelaria y, además, como ya se ha explicado, es una imagen de *La Candelaria* que ningún devoto identificaría como tal.

Sousa Pereira nos dice que después de la solemne consagración de la imagen, el culto a *Nuestra Señora María del Buen Suceso* aumentó y su festividad, el dos de febrero, se conmemoraba anualmente con gran solemnidad. Para ello, la imagen era retirada del nicho y vuelta a colocar por manos sacerdotales que la conducían en sus hombros por los claustros, mientras las monjas cantaban alabanzas y otros cánticos en honor a María Santísima. A esta devoción responden las donaciones de joyas y piedras preciosas para el ajuar de la imagen, recogidas en la quinta cláusula del testamento de la Madre Mariana de Jesús Torres:

“La Primera Cruz la dio el Cabildo, la segunda, la mandamos a trabajar en España con todos los donativos dados por los muchos devotos, por mercedes recibidas, quedando para siempre los nombres de nuestros benefactores y amigos: Don Cosme de Caso y su mujer Doña Jerónima de Paredes, quienes donaron también alguna pedrería para esta segunda Cruz; la linda estrella de brillantes con el gran rubí en el que están escritos los nombres de los suyos muy queridos, ya sabéis que también le dio la señora Marquesa, lo mismo que todos los preciosos adornos del cetro en el cual sólo hay dos preciosas esmeraldas donadas por Doña María de Paredes y Acevedo por unas gracias recibidas en su casa y persona”¹⁶⁵.

Sin embargo, “al cabo de un siglo, por permisión divina, se apagó el culto por algún tiempo, debido a la vida particular que se introdujo en el Convento. Hasta el momento en que la Santísima Virgen misma llamó la atención a una de sus hijas fervorosas y santas, que en ningún tiempo faltaron ni faltarán en el Convento de la Inmaculada Concepción”¹⁶⁶. Este hecho está en relación con la tercera cláusula del testamento de la Madre Mariana de Jesús, en la que se adelanta el letargo de la devoción hacia la imagen¹⁶⁷, lo que podría responder a una reelaboración posterior del texto.

una imagen venerada y única, lo que tenía también una traducción económica”. PORTÚS (2008): 241-251.

¹⁶⁵ CADENA (1987): 157 y 158 y SOUSA (1790, ed. 2008C): 187.

¹⁶⁶ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 95 y 96.

¹⁶⁷ “Sabed, hijas queridas, que vendrá un tiempo en el que descuidándose el culto de Nuestra Santísima Madre del Buen Suceso, casi no se hará mención de él; entonces, yo me postraré en el Cielo ante el Trono de María y conseguiré de su Maternal Corazón que se digne bajar nuevamente a éste mi querido Convento, y favoreciendo a una de mis venideras hijas con muchas manifestaciones, a la cual yo misma prepararé su alma y vocación desde sus tiernos años para recibir Gracias tales. Ella, siendo Prelada, levantará el culto caído, el que se conservará ya sin decaer por completo. En los tiempos venideros se

IV.VI.2. Siglos XIX y XX: primer milagro oficial y relanzamiento de la devoción

A pesar de la ausencia de milagros anteriores y el declive devocional, desde finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX se puede documentar un aumento del interés hacia la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* por diversas razones, incluyendo algunas de naturaleza política. Como consecuencia del despertar devocional de la advocación, se multiplicaron las copias, se realizaron representaciones pictóricas y surgieron noticias sobre la imagen.

La primera activación de la figura de la Madre Mariana de Jesús tuvo lugar a finales del siglo XIX o inicios del XX, cuando las concepcionistas franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Cuenca (Ecuador) encargaron al escultor cuencano David Filóromo Quizhpe¹⁶⁸ una imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* [fig. 50, 51 y 52].



Fig. 50: Fotografía de Nuestra Señora del Buen Suceso de la Purificación. S. XX. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Limosnero. Fig. 51: David Filóromo Quizhpe. *Nuestra Señora del Buen Suceso de la Purificación*. SS. XIX-XX. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

enfriará un poco esta consoladora devoción, pero yo os aseguro que vigilaré desde el Cielo para no dejar que llegue a la decadencia pasada”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008C): 171.

¹⁶⁸ La imagen tiene en su base una pequeña placa, bastante deteriorada, con los datos del escultor.

Esta talla no reproduce de forma exacta la imagen quiteña, por lo que no hubo una sustitución efectiva de la imagen ni la necesidad de resaltar que se trataba de una copia de la imagen original. No es una réplica, no tiene el mismo tamaño y no está realizada ante la original. De hecho, se trata de una talla en la que el parecido con la original es inexistente, respondiendo a modelos decimonónicos franceses de la Virgen María. Además, no reproduce la morfología de la imagen quiteña, ni tan siquiera en cuanto a su indumentaria, lo que reforzaría el sentido de copia. A pesar de que esta imagen no actúa como sustituta de la original, porta el báculo de abadesa y las llaves del monasterio, al igual que la del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), ocupando la sede abacial. Este hecho es muy curioso, ya que la imagen se hizo por imitación del monasterio quiteño, cuando la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* y la Madre Mariana de Jesús Torres no guardan relación alguna con el monasterio cuencano y, por lo tanto, extraña que también se presente ante las monjas como abadesa perpetua del monasterio [fig. 53].



Fig. 52: Placa de David Filóromo Quizhpe. Imagen de *Nuestra Señora del Buen Suceso de la Purificación*. SS. XIX-XX. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto. Fig. 53: David Filóromo Quizhpe. *Nuestra Señora del Buen Suceso de la Purificación* (detalle). SS. XIX-XX. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

En 1922¹⁶⁹ la abadesa del Monasterio de la Inmaculada de Quito (Ecuador), sor Zoila de la Encarnación Regalado, regaló al monasterio con motivo de sus bodas de oro un cuadro que representaba la aparición de la *Virgen del Buen Suceso* (¿1922?)¹⁷⁰ a la Madre Mariana de Jesús el dos de febrero de 1610 [fig. 54 y 55]. Este lienzo es interesante por su cualidad de representación y responder a la activación del culto de la imagen, pero no se trata de un retrato de la talla venerada en el monasterio.

¹⁶⁹ Fecha aportada por Monseñor Cadena y Almeida, quien, asimismo, dice que el lienzo es obra del pintor Carlos Salas. CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): 196 y 197.

¹⁷⁰ El marco tapa parte del lienzo, por lo que nos ha sido imposible completar la datación.



Fig. 54 y 55: ¿Carlos Salas? *Aparición de la Virgen del Buen Suceso*. ¿1922? Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto. Texto: LA APARICIÓN DE LA S.MA VIRGEN DEL BUEN SUCESO EL 2 DE FEBRERO DEL AÑO 1610 A LA R.DA. MADRE MARIANA DE JESÚS TORRES ABADESA Y UNA DE LAS FUNDADORAS DE ESTE MONASTERIO REAL DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE QUITO. HECHO TRABAJAR POR LA R.DA MADRE ABADESA ZOILA DE LA ENCARNACIÓN REGALADO EN RECUERDO DE SUS BODAS DE ORO CELEBRADAS EL 25 DE MAYO DE 19--.



Fig. 56 y 57: Carlos Salas Salguero. *Aparición de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. 1932. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Texto: *Aparición de la Sma. Virgen del Buen Suceso á la Rvda. Madre Mariana de Jesús Torres Abadesa de La Concepción de Quito el 2 de Fbro de 1610.*

La comunidad de concepcionistas franciscanas con motivo de las bodas de oro de la Madre Zoila de la Encarnación Regalado encargó dos cuadros que, a modo de retrato, representan a la Madre María de Jesús Taboada, fundadora y primera abadesa del monasterio, y a la Madre Mariana Jesús Torres, lo que supuso una reactivación de la historia del monasterio y un reconocimiento de sus monjas venerables como modelo a imitar por la comunidad.

En 1932 Carlos Salas Salguero pintó para el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) un lienzo con la *Aparición de la Sma. Virgen del buen Suceso á la Rvda. Madre Mariana de Jesús Torres Abadesa de La Concepción de Quito el 2 de Fbro de 1610*¹⁷¹ [fig. 56 y 57]. La tardía datación de ambos cuadros en relación al suceso milagroso, nos indica que, con anterioridad, no hubo interés por representar la visión de la Madre Mariana de Jesús y hacerla visible. Ninguno de los dos lienzos responde a un verdadero retrato de la imagen, cuando en la visión del dos de febrero de 1594, la Virgen María ordenó a la Madre Mariana de Jesús la ejecución de su imagen “tal como me ves”¹⁷². El pintor y la propia comunidad de concepcionistas franciscanas, no tuvieron, por tanto, la necesidad de hacer un verdadero retrato o una verdadera efigie de la imagen¹⁷³. Además, ambos cuadros representan la visión del dos de febrero de 1610, olvidando las visiones del veintiuno de enero de 1610 y la del dos de febrero de 1594¹⁷⁴, siendo la que ha pasado a la memoria colectiva, olvidando que hubo otras apariciones previas, quizás porque es como consecuencia de la última visión que se puso en marcha la ejecución de la imagen y, tal vez, para no poner en evidencia la falta de obediencia anterior de la Madre Mariana de Jesús.

A pesar de que no se cuenta con representaciones antiguas de estas apariciones, el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) si conserva tres pinturas en las que se ha querido ver el retrato de la Madre Mariana de Jesús. Así, en el

¹⁷¹ Monseñor Cadena y Almeida empleó este cuadro para ilustrar la portada de su libro *La Mujer y la Monja Extraordinaria Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa* [Quito (Ecuador): Librería espiritual, ¿1992?], poniendo que representa la aparición del dos de febrero de 1594, cuando el propio cuadro pone que representa la aparición que tuvo lugar el dos de febrero de 1610.

¹⁷² SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 160.

¹⁷³ Pese a ello, Monseñor Cadena y Almeida afirma que “las facciones de la Sma. Virgen son la reproducción de las de la Imagen tallada por Francisco de la Cruz del Castillo”. CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): 197. Acerca de los retratos de las milagrosas imágenes marianas, véase ACOSTA (2011): 150-179.

¹⁷⁴ El cuadro de Carlos Salas Salguero de 1932, ilustra la portada del libro de Monseñor Cadena y Almeida *La mujer y la monja Extraordinaria. Marina Francisca de Jesús Torres y Berriochoa*, [CADENA Y ALMEIDA (¿1992?)], como si se tratase de la aparición de 1594, ya que en su pie consta “Aparición de María del Buen Suceso a la Madre Mariana Francisca Torres 2-II-1594”, cuando en el propio cuadro está escrito que representa la aparición del dos de febrero de 1610.

lienzo de la *Virgen del Rosario* (S. XVII) aparecen dos monjas que se han identificado con la Madre María de Jesús Taboada, primera abadesa del monasterio, y su sobrina, la Madre Mariana de Jesús Torres¹⁷⁵ [fig. 58 y 59]. Monseñor Cadena y Almeida interpretó una representación de un ángel con una monja como la *Madre Mariana de Jesús Torres en los primeros años de su vida religiosa dejándose llevar por su Ángel de la Guarda* (S. XVII)¹⁷⁶, a pesar de que no haya ninguna referencia o inscripción en el lienzo en relación a la Madre Mariana de Jesús [fig. 60 y 61].

El nicho del coro alto que ocupa la *Virgen del Tránsito* tallada por Francisco del Castillo, tiene como fondo una tabla con la *Asunción*, en la que hay una figura de una monja, de la que Monseñor Cadena y Almeida también afirma que es la “Madre Mariana de Jesús Torres a la edad de 72 años con el Váculo [sic] Abacial”¹⁷⁷ [fig. 62 y 63]. Si bien es cierto, el báculo es un simple trazo negro, que, además, parece tratarse de un burdo repinte posterior.



Fig. 58: Anónimo. *Virgen del Rosario*. S. XVII. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fig. 59: Anónimo. *Madre Mariana de Jesús Torres* (detalle del lienzo de la *Virgen del Rosario*). S. XVII. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

¹⁷⁵ CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): lámina sin numerar ni paginar.

¹⁷⁶ CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): lámina sin numerar ni paginar.

¹⁷⁷ CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): lámina sin numerar ni paginar.



Fig. 60 y 61: Anónimo. *Madre Mariana de Jesús Torres en los primeros años de su vida religiosa dejándose llevar por su Ángel de la Guarda*. S. XVII. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.



Fig. 62: Anónimo. *Asunción*. S. XVII. Óleo sobre tabla. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto. Fig. 63: Anónimo. *Madre Mariana de Jesús Torres* (detalle de la tabla de la *Asunción*). S. XVII. Óleo sobre tabla. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

La identificación de estas tres monjas concepcionistas franciscanas con la Madre Mariana de Jesús es muy problemática, puesto que no se conserva ninguna estampa o retrato de ésta que se considere el primero o fidedigno de su rostro. Quizás, alguno de los diversos manuscritos de su vida pudo contener un dibujo con su retrato, como sucede en los de sor Gertrudis de San Ildefonso y sor Juana de Jesús del Monasterio de

Santa Clara de Quito (Ecuador). Por lo tanto, esta identificación responde, más bien, a la tradición y necesidad creciente en el siglo XIX y sobre todo en el XX de querer ver e identificar a la Madre Mariana de Jesús en diversos lienzos del monasterio.

A partir de los años cuarenta del siglo XX, el auge de la devoción a la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* se debió al milagro que obró la imagen, el veintisiete de julio de 1941, moviendo repetidamente los ojos, ante la invasión peruana del territorio ecuatoriano. Con motivo de esta ocupación, el Arzobispo de Quito ordenó rezar triduos en honor de las diversas advocaciones marianas de las diferentes iglesias quiteñas, implorando el cese de las hostilidades. El veinticuatro de julio comenzó el triduo en honor de *Nuestra Señora de El Buen Suceso de la Purificación* en la Iglesia del Monasterio de la Inmaculada Concepción. Tres días después, desde las siete de la mañana del domingo veintisiete de julio hasta las tres de la madrugada del veintiocho de julio, es decir, durante veinte horas, la imagen movió los ojos. En la tarde de ese día veintisiete, cesaron las hostilidades con Perú¹⁷⁸. La prensa ecuatoriana contribuyó a la difusión de este milagro llevándolo a sus portadas y publicando numerosos artículos [fig. 64 y 65].



Fig. 64: “La imagen de la virgen del Buen Suceso movió ayer varias veces, sus párpados”, *El Comercio*. Quito, 28 de julio de 1941. Fig. 65: “La Virgen del Buen Suceso, venerada desde hace 3 siglos, en el Monasterio de la Concepción, es objeto de un nuevo hecho extraordinario”, *El Comercio*. Quito, 29 de julio de 1941.

¹⁷⁸ CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): 198-200; DEVOTOS DE LA SANTÍSIMA VIRGEN DE EL BUEN SUCESO (2009): 28-31 y *Nuestra Madre del Buen Suceso. Monasterio de la Concepción. Quito-Ecuador*. Quito: Edit. Chimborazo, 1981, p. 9.

Como en el caso de la *Virgen de la Paz*, el milagro de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, está relacionado con los ojos, si la primera lloró, ésta movió sus párpados. Este milagro, el primero conocido de la imagen, hay que ponerlo en relación con la Madre Mariana de Jesús Torres (1563-1635) y las profecías que le hizo la Virgen María en su aparición del dieciséis de enero de 1599 sobre el futuro de la Real Audiencia y del monasterio¹⁷⁹. A partir de este suceso, la devoción pública hacia la imagen fue aumentando en las décadas siguientes, lo que generó algunos problemas al Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), como que los fieles tocasen la imagen. El treinta de enero de 1952 su abadesa, sor María Rosario de la Eucaristía, tuvo que pedir al Arzobispo de Quito que prohibiese que los devotos tocasen el rostro de la imagen¹⁸⁰.

A lo largo del siglo XX, el culto a la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* se extendió al resto de monasterios ecuatorianos de la Orden de la Inmaculada Concepción.

IV.VI.3. Éxito reciente

A partir de 1986, el impulso definitivo al culto a la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* vino de la mano de Monseñor Cadena y Almeida, Director del Archivo Arzobispal de la Curia de Quito (Ecuador) y Postulador de la Causa de Beatificación de la Madre Mariana de Jesús. El veintidós de marzo de 1986 fue avalada, por el Decreto *Nihil Obstat*, la Causa de Beatificación de la Sierva de Dios la Venerable Madre Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa, y hecha realidad mediante el Decreto del Arzobispo de Quito, monseñor Antonio José González Zumárraga, el dieciséis de julio de 1986, quien creó el respectivo tribunal, designó a sus miembros y lo puso a

¹⁷⁹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008A): 157-159.

¹⁸⁰ “El Rmo. Sr. Capellán me hace decir que impida el que las personas seglares suban al altar a donde la Sma. Virgen del Buen Suceso, porque en pretexto de arreglarle la toca, el velo y la corona le hacen caricias en el rostro como que fuera persona humana, y que siendo una Imagen sagrada nadie, absolutamente nadie debe tocarle sino sólo las religiosas que jamás nos hemos atrevido a tocarle el rostrito como dicen hacen en el Presbiterio cuando sale y se baja para cambiarle de vestido. Como este proceder es una costumbre de muchos años, suplico encarecidamente a V. E. R. se digne recomendar al Rmo. Sr. Capellán por escrito que esté siempre presente y no permita que nadie toque el rostro de la Sgda. Ymagen y que la coloquen vestida por las religiosas, y que tampoco permita suban mujeres al Presbiterio, uno y otro en forma terminante porque si se condesciende con una, hay que ceder con todas las que se presentan.

El Rmo. Sr. Capellán está pronto a estar presente y hacer cumplir la orden de V. E. R. para que la gente no abuse, de lo contrario a nadie hacen caso y se trepan sobre la Sma. Virgen”.
ACMQ. Sección Conceptas. Caja 50.

trabajar¹⁸¹. En este momento, Monseñor Cadena y Almeida publicó numerosos libros, folletos y opúsculos, para los que se sirvió de la biografía escrita en 1790 por el Padre Sousa Pereira¹⁸², en los que exaltó la figura de la Madre Mariana de Jesús y difundió el origen milagroso de la imagen de la Virgen¹⁸³. A pesar de que la beatificación de la Madre Mariana de Jesús no llegó a producirse, si se impulsó el culto a la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, lo que culminó en la coronación canónica de la imagen el dos de febrero de 1991¹⁸⁴. Con ese motivo, el Arzobispo de Quito, Monseñor Antonio. J. González Z., declaró, el siete de enero de 1991, Santuario Mariano Arquidiocesano a la Iglesia del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador)¹⁸⁵.

En la actualidad, a imitación del monasterio quiteño, en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador) las concepcionistas franciscanas también rezan la novena en honor a la *Santísima Virgen del Buen Suceso*¹⁸⁶. El dos febrero tiene lugar, a las cinco de la mañana, el Rosario de la Aurora. En el año 2011 las

¹⁸¹ CADENA Y ALMEIDA (1993): 315-332.

¹⁸² Los documentos originales, muchos de ellos supuestamente firmados bajo juramento, hoy se encuentran perdidos, aunque se cree que están escondidos en el monasterio, como, curiosamente, vaticinó la propia Madre Mariana de Jesús: “este documento, junto con otros tesoros, serán escondidos por mis sucesoras en un armario, embutido en alguna pared de mi Convento, con ocasión de los tumultos públicos de guerra, cuando esta Colonia procure hacerse república libre [...] Por una parte, Excelencia, esto será conveniente, porque mi vida deberá salir a luz en el siglo XX. Las otras cosas serán conocidas cuando vuelvan los Frailes Menores, a no ser que, con humildad se haga violencia al Cielo para encontrarlas y guardarlas como preciosos tesoros en este mi Convento. Sin esa intención, ningún recurso humano será bastante para descubrirlos” [SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 80 y 81]. Este comentario, debe ser interpretado como una reelaboración del texto de la vida de la Madre Mariana de Jesús y la manipulación de su vida en el siglo XX, cuando se recupera el culto y devoción a la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, en relación con las profecías de la Madre Mariana de Jesús. Acerca de las profecías de esta monja, véase CADENA Y ALMEIDA (¿1992?): 51-71.

¹⁸³ Como *Madera para Esculpir la Imagen de una Santa ó Rasgos Biográficos, Revelaciones, Profecías, Confidencias con la Santísima Virgen de El Buen Suceso, de la Venerable Madre Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa Religiosa Concepcionista, Fundadora del Monasterio Real de la Limpia Concepción de la Ciudad de San Francisco de Quito* (1987); *Memorial histórico de la coronación canónica a la sagrada imagen María Santísima del Buen Suceso* (¿1991?); *La Mujer y la Monja Extraordinaria Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa* (¿1992?) y *Soy María del Buen Suceso. Origen del culto y devoción a la Virgen del Buen Suceso, aparecida a la Madre Mariana Francisca de Jesús Torres, Abadesa del Monasterio de La Inmaculada Concepción de Quito* (1996).

¹⁸⁴ Véase el Memorial histórico de la coronación canónica a la sagrada imagen de María Santísima del Buen Suceso, escrito por Mons. Dr. Luis E. Cadena y Almeida, y fechado en Quito el dos de febrero de 1991. En él se contiene el decreto de la coronación canónica de la imagen. CADENA Y ALMEIDA (¿1991?): 29-31.

¹⁸⁵ Esta declaración vino motivada por la súplica de la comunidad religiosa del monasterio, el Comité auxiliar pro-beatificación de la Sierva de Dios Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa, el Cabildo Metropolitano y el personal de la Curia quiteña, interpretando el sentir del pueblo católico ecuatoriano. Decreto contenido en el *Memorial histórico de la coronación canónica a la sagrada imagen de María Santísima del Buen Suceso*, pp. 31-33.

¹⁸⁶ La novena se reza en la Misa de las siete de la mañana, y por la tarde a las seis, antes del Rosario. La Comunidad invita a la ciudadanía riobambeña a honrar a su Santísima Madre, pidiéndole bendiciones para la ciudad, la patria y el mundo, como consta en la invitación del año 2013.

hermanas encargaron una copia de la imagen quiteña, que se ubica en su coro bajo. Esta talla tampoco es una representación fiel, pero si más próxima a la imagen original, ya que el simulacro también se viste. Desde el año 2011, la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* recorre las calles cercanas al monasterio, ingresando a las seis y media de la mañana en la iglesia conventual, para el rezo del Rosario, obsequiándose un rosario a todos los devotos. A las siete de la mañana tiene lugar la Eucaristía Solemne¹⁸⁷. Durante la celebración se bendicen las candelas, ofrenda de los devotos, que las monjas emplearan para iluminar el altar durante todo el año. Cada hermana se lleva una de esas velas a su celda, algunas de las cuales serán regaladas a los moribundos, en caso de que sus familiares así lo soliciten.

En el Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador), la celebración el dos de febrero de la fiesta del *Niño de Ibarra*, hace que la festividad de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* se haya trasladado al primer domingo del mes de febrero. Su celebración es justificada por la comunidad del siguiente modo: “Es una devoción exclusivamente de las Concepcionistas del Ecuador, porque la Santísima Virgen se le apareció a la Madre Marianita, que es una de las fundadoras del Convento de Quito, y, la religiosa le dijo, entre otras cosas, que quería tener las llaves de la Clausura y ser su Abadesa en todos los Monasterios del Ecuador”¹⁸⁸. Pese a ello, en el relato de las visiones de la Madre Mariana de Jesús, la Virgen María no habla de monasterios, sino de su casa, sus hijas y la comunidad del monasterio quiteño¹⁸⁹, entre otras cosas, porque era el único monasterio de la orden en la Real Audiencia de Quito.

Las concepcionistas franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Cuenca (Ecuador) también celebran la festividad de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, que, como hemos visto, preside su coro alto¹⁹⁰.

Como la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* del monasterio quiteño permanece en el coro alto, sin ser visible a los fieles, en el año 2013 las concepcionistas franciscanas decidieron hacer una copia de la misma, con el fin de que esté durante todo el año en el templo, salvo en el tiempo en que la imagen original ocupa el altar mayor del templo, para lo que se cubre con una cortina. Esta copia guarda

¹⁸⁷ Para esta fiesta se cuenta con una orquesta, incluso mariachis, que costean los devotos de la Virgen.

¹⁸⁸ ÁLVAREZ S. (2011): 19.

¹⁸⁹ “Entonces, en ese momento yo tomaré posesión completa de ésta mi casa y me obligaré a guardarla ilesa y libre de todo atropello hasta el fin de los tiempos, exigiendo de mis hijas continuo espíritu de caridad y sacrificio”. SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 16.

¹⁹⁰ En la cancela que del altar mayor hay un limosnero con una fotografía, de la primera mitad del siglo XX, de *Nuestra Señora del Buen Suceso venerada en el templo de la Concepción de Cuenca*, aunque la imagen está en el coro alto.

escaso parecido con la imagen tallada por Francisco del Castillo, lo que, en su momento, provocó que los fieles no lograsen identificarla¹⁹¹ [fig. 66 y 67].



Fig. 66 y 67: Autor desconocido. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. 2013. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

El dos de febrero de 2016, con motivo del veinticinco aniversario de la coronación canónica de la *Virgen del Buen Suceso*, la imagen salió de forma extraordinaria en procesión presidiendo el Rosario de la Aurora [fig. 68]. Durante el mismo, recibió honores militares y a su regreso al monasterio, se le proclamó Generala del Ejército del Ecuador recibiendo el bastón de mando y las insignias correspondientes, que fueron bendecidas por el Nuncio Apostólico [fig. 69 y 70].

¹⁹¹ Hasta ese momento, los devotos dirigían sus plegarias hacia el coro alto, donde saben que está la imagen, aunque no sea visible desde la iglesia. Además, en una de las paredes de la iglesia está el lienzo de Carlos Salas Salguero que representa la aparición de la Virgen María a la Madre Mariana de Jesús, en la que le entrega su medida, en el que los fieles, que deseaban ver, de alguna manera, a la Virgen, volcaban su devoción hacia la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*.



Fig. 68: *Procesión extraordinaria de la imagen de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación el dos de febrero de 2016.*



Fig. 69 y 70: *Virgen del Buen Suceso de la Purificación con el bastón de Generala del Ejército del Ecuador. 2016. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.*

La devoción a la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* ha cruzado fronteras y *Tradition in Action*¹⁹² ha traducido al inglés la vida de la Madre Mariana de Jesús, así como las profecías de la Virgen María. En el pueblo de Oconomowoc, en el estado

¹⁹² www.traditioninaction.org

americano de Wisconsin, existe desde el año 2002 *The Apostolate of Our Lady of Good Success*¹⁹³, quienes propagan su culto y han editado, para ello, todo tipo de *merchandising* devocional [fig. 71 y 72]. Este grupo, pese a que en un primer momento se pudiese pensar que está integrado por ecuatorianos emigrados a Estados Unidos, en realidad, fue fundado por Daniel y Kathleen Heckenkamp y está relacionado con un complejo proceso de adopción en Colombia¹⁹⁴. Desde entonces, los devotos estadounidenses acuden en peregrinación al monasterio quiteño para venerar la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* y el cuerpo de la Madre Mariana de Jesús, junto a los de otras tres fundadoras del monasterio, pese a no haber sido declaradas santas por la Iglesia, e ingresando, para ello, en la clausura del monasterio.



Fig. 71: Estampa editada por *The Apostolate of Our Lady of Good Success* con una reliquia de la sierva de dios Madre Mariana Francisca de Jesús Torres. Fig. 72: Medalla de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación acuñada por *The Apostolate of Our Lady of Good Success*.

IV.VII. La festividad hoy

En el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), para la festividad de La Candelaria, la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* abandona la sede abacial del coro alto, para ocupar el altar mayor de la iglesia, tal y como acordó el Obispo de Quito, don Salvador de Rivera, en el momento de su consagración el dos de febrero de 1611. Ante ella, la comunidad reza la *Novena a la Santísima Virgen de El Buen Suceso*, para la que hay varios textos. El dos de febrero, festividad de La Candelaria, la celebración comienza con el Rosario de la Aurora, seguido de la solemne Novena y la Misa.

¹⁹³ www.ourladyofgoodsuccess.com

¹⁹⁴ Véase www.ourladyofgoodsuccess.com

A pesar de que don Salvador de Rivera determinó que el pueblo sólo vería la imagen cada dos de febrero, porque en adelante, sería sacada solemnemente por sacerdotes en los días de su fiesta y novena, y por ellos mismos reintroducida en el claustro, en la actualidad sale tres veces. En enero para la Novena y festividad de La Candelaria, en mayo como mes de la Virgen María y en octubre, mes del Santo Rosario. En estas tres ocasiones ya no es sacada por sacerdotes, sino por movimientos cristianos, como los Heraldos del Evangelio¹⁹⁵ o la TFP (Tradición, Familia y Propiedad)¹⁹⁶, siempre fieles varones y con las manos cubiertas. En la actualidad, es la TFP, constituidos como Devotos de María Santísima de El Buen Suceso¹⁹⁷, la encargada de llevar a cabo tal misión, para lo que días antes reparten octavillas por la ciudad, convocando a la población quiteña al Rosario de despedida de la imagen milagrosa, tras el que retorna a la clausura¹⁹⁸.

Estos fieles varones, en cada traslado de la imagen desde el coro alto a la iglesia y viceversa, evocan lo acontecido tras la consagración de la imagen el dos de febrero de 1611 [fig. 73 y 74]. Por ello, cada procesión claustral se abre con la cruz alzada y ciriales [fig. 75], seguida de la comunidad de concepcionistas franciscanas, los miembros de la TFP portando el ajuar de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, formado por el báculo, corona, rosario y manto [fig. 76], y cierra la propia imagen de la Virgen, que es arrastrada en una plataforma con ruedas, ya que el simulacro mariano no puede ser portado a hombros, en unas andas, por la altura de los claustros, así como por los diferentes niveles, que obligan a subir y bajar escaleras. [fig. 77 y 78].

¹⁹⁵ Asociación privada de fieles de derecho pontificio fundada en 1999.

¹⁹⁶ Agrupación de laicos católicos fundada en 1960.

¹⁹⁷ www.devotosvirgendelbuensuceso.org, con presencia en las redes sociales, como Facebook (Virgen del Buen Suceso) y Twitter (@elbuensuceso).

¹⁹⁸ En el caso del uno de junio como del uno de noviembre, los Devotos de la Virgen del Buen Suceso regalan a los participantes un algodón tocado en la faz de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. En el rosario de despedida del mes de febrero se hace entrega de un rosario, con la imagen del Virgen.



Fig. 73: Bendición de la Madre Abadesa del Monasterio de la Inmaculada Concepción a los miembros de la TFP antes del traslado procesional de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* desde el coro alto del monasterio a la iglesia. 29 de septiembre de 2013. Fig. 74: Imagen del Niño Jesús de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* sentado en la sede abacial. 29 de septiembre de 2013.



Fig. 75: Procesión claustral con la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. 29 de septiembre de 2013. Fig. 76: Integrantes de la TFP portando el ajuar de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* durante la procesión claustral. 1 de noviembre de 2013.



Fig. 77: Miembros de la TFP arrastrando la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* durante la procesión claustral. 29 de septiembre de 2013. Fig. 78: Miembros de la TFP arrodillados ante la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* durante la procesión claustral. 1 de noviembre de 2013.



Fig. 79: Integrantes de la TFP introduciendo la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* en el coro bajo del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito. 1 de noviembre de 2013.

Para salvar las diferentes alturas existentes en el monasterio durante el recorrido procesional, la imagen es portada por los devotos, siempre con las manos cubiertas con guantes, en sentido horizontal [fig. 79 y 80].



Fig. 80: Integrantes de la TFP portando la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* para subir al coro alto. 1 de noviembre de 2013.

Esta procesión evoca lo acontecido tras la consagración de la imagen el dos de febrero de 1611 y, por lo tanto, una parte muy importante de la misma es la vestición de la Virgen. En esa histórica fecha, don Salvador de Rivera subió al nicho de la imagen en el coro alto, al que los clérigos llevaron el báculo, la corona, las llaves, los anillos, la presilla y el collar, arreglados por la marquesa en la pequeña concha de oro¹⁹⁹. El Prelado puso primero la corona en la cabeza de la imagen, después el báculo en la mano derecha y a continuación las llaves, en la misma mano. En la actualidad, en cada traslado de la imagen, se procede a realizar un rito de vestición de carácter simbólico, en el que se colocan las llaves de la clausura, el rosario, el báculo de abadesa, todo ello en su mano derecha, el manto, el velo, la corona y la imagen del Niño Jesús, en la mano izquierda de la talla [fig. 81, 82, 83 y 84].

¹⁹⁹ SOUSA PEREIRA (1790, ed. 2008B): 89.



Fig. 81: Colocación del manto de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* en el altar mayor de la iglesia del monasterio. 29 de septiembre de 2013. Fig. 82: Colocación del velo de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* en el altar mayor de la iglesia del monasterio. 29 de septiembre de 2013



Fig. 83: Colocación del Niño Jesús a la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* en el altar mayor de la iglesia del monasterio. 29 de septiembre de 2013. Fig. 84: Colocación del báculo de abadesa a la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* en su retablo del coro alto. 1 de noviembre de 2013.

Cuando la imagen está en la iglesia y ha de retornar al coro alto, se procede, ante los fieles, a retirar todos estos elementos y, tras la procesión claustral, se le vuelven a colocar en el coro alto. Por lo tanto, la imagen siempre recorre los claustros vestida únicamente con su túnica y toca. En esta vestición, en base a lo observado el uno de junio de 2012, el veintinueve de septiembre de 2013 y el uno de noviembre de 2013, no

se empela el orden que siguió el Obispo don Salvador de Rivera el dos de febrero de 1611, como tampoco existe un orden o ritual para la colocación de estas prendas y objetos, puesto que en cada vestición se procedió de una manera.

Todas las imágenes de la procesión claustral de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* muestran cómo son hombres los que visten, tocan y mueven a la imagen, tanto en la clausura como en el templo, por lo que consiguen refutar de manera muy elocuente la tesis de que son las mujeres las que en un acto afectivo, maternal o de carácter femenino visten a las imágenes.

IV.VIII. Conclusiones

La imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), hoy es conocida por sus devotos como *Virgen de El Buen Suceso*, atribuyendo su advocación a su origen milagroso y olvidando que ese “buen suceso” hace alusión a la Purificación de la Virgen María²⁰⁰. Recordemos que esta festividad representaba el retorno de la Virgen María a la vida social, tras la cuarentena impuesta por el parto, aunque tanto Jesús como su madre, estaban exentos de pecado y, por lo tanto, de este precepto, pero se sometieron a él²⁰¹. Quizás, este retorno a la vida social, haga también alusión a la propia Madre Mariana de Jesús, quien estaba encarcelada en el momento en el que la Virgen María le pidió que mandase tallar su imagen.

Las grandes monografías sobre escultura quiteña no han hecho referencia a esta imagen, pese a ser un ejemplo temprano de escultura en la Real Audiencia y a la calidad artística de la propia obra. Por lo tanto, como hemos visto, son las fuentes las que nos explican la importancia de la imagen, el motivo de su creación y su contexto, la complicada situación que atravesaba el monasterio por el conflicto existente entre las monjas observantes y las inobservantes. Las visiones de la Madre Mariana de Jesús y la talla vendrían a pacificar el monasterio, puesto que la imagen, como abadesa perpetua, sería quien gobernase el claustro concepcionista. El hecho de que la vida claustral de una comunidad se viese alterada por una visión no fue algo inusual, puesto que fue habitual que los confesores de las monjas las utilizaran con estos fines o, al menos, es la

²⁰⁰ En cuanto a la advocación del *Buen Suceso*, son muchas las imágenes en España con este nombre, cuya festividad se celebra en muy diversas fechas. Véase FALCÓN (1911).

²⁰¹ Véanse Lev 12, 1-8 y Lc 2, 22-35.

idea que podemos extraer de la lectura de las vidas de las propias monjas²⁰². En este mismo sentido debemos recordar una de las visiones de sor Juana de Jesús, del Monasterio de Santa de Clara de Quito (Ecuador), en la que se le apareció el Niño Jesús invitándole a descalzarse, es decir, a observar la pobreza, la obediencia y la castidad y, por lo tanto, a erigirse en el modelo de monja virtuosa del resto de la comunidad clarisa, que atravesaba una situación de relajación al no cumplir la regla de la orden.

La lectura de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* sin el texto de la vida de la Madre Mariana de Jesús y sin el resto de fuentes documentales ha sido bien diferente. Por ello, como hemos venido exponiendo a lo largo de esta tesis doctoral, es precioso abordar el estudio de las imágenes no solo como obras de arte, sino en el contexto y tiempo en el que fueron creadas, teniendo en cuenta, además, sus funciones y las diversas fuentes que hacen referencia a ellas, ya sean documentales u otras imágenes. Todos estos supuestos se cumplen en el caso de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*, aunque en algunas ocasiones haya sido complejo separar la historia de la tradición, separar la biografía de la hagiografía y deslindar la realidad de la fantasía.

²⁰² AMELANG (1990): 191-212; ARMSTRONG (2012): 28-41; LAVRIN y ROSALVA (2005): 515-538; MURIEL (2005): 19-27; MYERS (2003); NAVALLO (2003): 11-29 y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 69-105.



**CAPÍTULO V.
LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DE
LOS OBJETOS DEVOCIONALES
DEL CICLO LITÚRGICO DE NAVIDAD
EN LOS MUSEOS MONACALES**

Los museos monacales surgieron con el objeto de poner en valor el patrimonio de los monasterios, haciéndolo accesible, y de contribuir al sostenimiento económico de sus comunidades, aunque, en algunos casos, los recursos obtenidos solo sirvieran, finalmente, para cubrir los gastos generados por los propios museos. Muchos de estos proyectos expositivos, como los de otros museos religiosos, diocesanos o parroquiales¹, fueron realizados con muy pocos recursos, escasez de sistemas museográficos y sin una dirección². Estos museos, desde su creación, se vieron afectados por la falta de capital humano y económico, la ausencia de medidas de conservación preventiva, de seguridad de los objetos expuestos, de hitos informativos, de control del visitante y gestión de su visita, así como de planes de difusión, comunicación y acción cultural. El único fin de estos museos, por lo tanto, era custodiar y exhibir los objetos, sin desarrollar labores permanentes de conservación ni de estudio de los mismos, a pesar de que en un museo es fundamental que se interprete el significado y el valor de aquello que se expone para transmitirlo a los visitantes.

En las últimas décadas, las comunidades religiosas de gran parte de los monasterios ecuatorianos objeto de estudio en esta tesis doctoral han decidido abrir un museo. Esta apertura, generalmente promovida y condicionada por una institución pública, ha conllevado, en aras a una presunta conservación de las obras expuestas³, una descontextualización de las mismas, así como una recontextualización. La creación de estos museos ha implicado que se habilite un espacio dentro de los monasterios para su visita, generalmente en desuso, en el que se agrupa, con mejor o peor criterio, parte de su patrimonio histórico-artístico. En algunos casos se permite, además, la visita a espacios que han sido usados por las comunidades hasta su musealización, pero que, incluso, para su visita han sido alterados, mostrando al visitante obras que ocupaban otros lugares dentro de la clausura [fig. 1, 2, 3, 4 y 5].

¹ Acerca de la fundación de los museos religiosos en España durante el Franquismo, véase BOLAÑOS (2008, segunda edición, revisada y ampliada): 405-411.

² Muchos de los museos conventuales carecen de medidas de seguridad así como de un montaje expositivo que proteja las obras expuestas, por lo que las visitas siempre han de ser guiadas. Tampoco cuentan con personal contratado que haga las visitas, sino que son las propias monjas, o un seglar que colabora con la comunidad, los que se encargan de realizar este trabajo. Eso hace que los horarios de visita sean muy reducidos, puesto que han de ajustarse a los de la vida de la comunidad.

³ En los monasterios, aún habitados, es donde el patrimonio está seguro sin la necesidad de la creación de un museo. Caso bien diferente es el de aquellos claustros españoles que, por falta de vocaciones, se ven obligados a cerrar sus puertas, cuyo patrimonio, para su conservación, pasa a cargo de otra institución. Por lo que es inevitable, y hasta justificable, que las obras se descontextualicen, puesto que, en muchas ocasiones, los edificios son habilitados para otros fines, por lo general culturales, administrativos o turísticos. No es este el caso de los monasterios ecuatorianos, puesto que todos aún están vivos y casi todos ellos cuentan con postulantes y novicias, además de comunidades relativamente jóvenes, por lo que su continuidad está asegurada, al menos, durante las próximas décadas.



Fig. 1: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Claustro. Fig. 2: Cuenca, Museo de las Conceptas, Enfermería. Fig. 3: Loja, Museo de Arte Religioso. Claustro.



Fig. 4: Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Claustro. Fig. 5: Riobamba, Museo de Arte Religioso. Patio.

La institución que promovió y apoyó económicamente la creación de algunos de estos museos, como analizaremos a continuación, fue el Banco Central del Ecuador, máxima entidad cultural del país en la segunda mitad del siglo XX, encargada de dinamizar su cultura y educación patrimonial. El banco fundó museos propios en las ciudades de Quito (1969)⁴, Cuenca (1980), Riobamba (1986), Ibarra (1998) y Loja. Para dotar de obra a estos espacios, sin obras que mostrar, se formó una comisión de adquisiciones que realizó compras millonarias, adquiriendo al comienzo piezas

⁴ En 1991 la labor del Museo Nacional se vio afectada por la serie de acontecimientos políticos y económicos del país, lo que le obligó a cerrar sus puertas. En 1992 con el propósito de ofrecer al público espacios más amplios de exposición, sus instalaciones se trasladaron a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en la avenida Patria entre 6 de Diciembre y 12 de Octubre, manteniendo sus reservas y oficinas administrativas en el Edificio Aranjuez, situado en las calles Reina Victoria y Jorge Washington. El nuevo Museo Nacional del Banco Central del Ecuador se inauguró en 1995, con las salas de arqueología, oro, arte colonial, arte decimonónico, arte contemporáneo y una sala dedicada al mueble colonial y republicano. Véase ALMEIDA REYES, Eduardo. "Trayectoria del Museo del Banco Central del Ecuador", *Arqueología Ecuatoriana*. Entrada con fecha 14 de febrero de 2007. <http://www.arqueoequatoriana.ec/articulos/11-generalidades/31-trayectoria-del-museo-del-banco-central-del-ecuador>

cerámicas y metalúrgicas. En 1978 se creó el Centro de Investigación y Cultura, con el fin de articular la importante labor que la institución bancaria estaba desarrollando por la cultura y el patrimonio ecuatorianos, única institución, por aquel entonces, con capacidad para ello. Entre 1970 y 1984 el país gozó de cierta bonanza económica, lo que permitió al Banco Central desarrollar una intensa labor en favor de la recuperación de la historia e identidad del pueblo ecuatoriano⁵, incrementando el patrimonio cultural del museo de la entidad⁶. Bajo el patrocinio del Banco Central del Ecuador se proyectaron los museos de los monasterios de la Inmaculada Concepción de Riobamba y Cuenca, y se restauraron los bienes del monasterio de Loja.

El quince de enero de 2007, bajo la presidencia de don Rafael Correa Delgado, se creó el Ministerio de Cultura del Ecuador, con el objeto de que desempeñase las funciones que hasta entonces correspondían a la Subsecretaría de Cultura, adscrita al Ministerio de Educación y Cultura. De esta manera se inició una profunda transformación de las políticas públicas relacionadas con la cultura del país, en el marco de la conformación de un sistema nacional de cultura, dentro del cual se dispuso que toda la actividad cultural del Banco Central del Ecuador pasase al control de la nueva Cartera de Estado, bajo la Subsecretaría Técnica de Memoria Social, la misma que asumió las funciones que antes eran competencia de la Dirección Cultural del Banco Central del Ecuador. Cumpliendo la Ley de Entidades Financieras, el catorce de octubre 2010, el presidente del directorio del Banco Central del Ecuador, don Diego Borja, hizo entrega simbólica a la ministra de Cultura, doña Érika Sylva, de la administración de sus dieciocho museos, siete bibliotecas y archivo fotográfico, entre otros bienes⁷.

En cuanto al patrimonio eclesiástico ecuatoriano, la apertura de la Sala del Belén del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) en el año 2012 suscitó una controversia acerca de si las iglesias y monasterios ecuatorianos debían abrir sus puertas, a pesar de que algunos monasterios ya contaban

⁵ Entre 1970 y 1984 se desarrollaron numerosos proyectos de rescate y restauración de sitios arqueológicos, como Ingapirca, Tulipe, Rumicucho y Pumapungo, así como de iglesias y conventos, tales como Sicalpa y La Asunción de Guano (Chimborazo). En convenio con otras entidades y gobiernos seccionales, se restauraron iglesias y casas coloniales, se patrocinaron investigaciones antropológicas, etnográficas, concursos de artes plásticas, exposiciones y se editaron libros especializados, así como vídeos y películas, que contribuyeron a la difusión de la desconocida riqueza patrimonial del país.

⁶ Los fondos de arqueología están formados por 100.000 objetos, de arte colonial y republicano 5.094 piezas, de arte contemporáneo por 2.542 obras, más las piezas de etnografía y numismática.

⁷ “Bienes del Central pasan al Ministerio de Cultura”, *El Universo*. Quito, 16 de octubre de 2010. <http://www.eluniverso.com/2010/10/16/1/1356/bienes-central-pasan-ministerio-cultura.html>.

con sus propios museos desde la década de los ochenta del siglo XX⁸, así como sobre el estatus del objeto al ser musealizado. El debate acerca de la descontextualización de las obras de arte expuestas en los museos no es nuevo, sino que es parejo a la creación de los propios centros. Frente a la crítica a la descontextualización, Wilhelm von Bode se preguntaba en 1913 si se debería “como algunos fanáticos exigen, cerrar los museos y devolver las creaciones artísticas a los lugares en que estuvieron inicialmente colocadas”⁹. Su respuesta era clara, “no podría cometerse torpeza mayor que poner en práctica esta idea, que no haría sino dificultar y perjudicar la posibilidad de disfrutar con la contemplación de las obras de arte. Quienes formulan esta demanda no saben –o no quieren saber– cómo estuvieron situadas en sus orígenes –y como lo siguen estando en gran medida en nuestros días– estas obras en las catedrales, los palacios, los ayuntamientos y otros edificios parecidos. Y pasan por alto, además, que hoy planteamos a las creaciones artísticas –y no sólo, por supuesto, a las conservadas en los museos– otras exigencias, distintas de las de la época en que fueron creadas y expuestas”¹⁰. Sin embargo, al defender la descontextualización de las obras, no se hace alusión alguna a la pérdida de identidad de las mismas y de las funciones que desempeñaban, valorando únicamente su cualidad de obra de arte. En ese sentido, Bode planteaba que una copia de la obra de arte sería suficiente para seguir cumpliendo con las funciones culturales¹¹. Pero en muy pocos casos se cumple con esta propuesta, puesto que las imágenes de los museos claustrales no han sido replicadas para seguir desempeñando sus funciones originales, sino que al ser trasladadas a los museos, las prácticas piadosas, aún vivas, de las que eran parte se han perdido. Como hemos visto en los capítulos precedentes, las imágenes al ingresar en los museos, como obras de

⁸ <http://mariajosevilac.wixsite.com/vidamonastica/texto> [consulta 13 de septiembre de 2016].

⁹ BODE, Wilhelm von. *¿Deben llevarse las obras de arte a los museos?* 1913. Recogido en BOLAÑOS (2002): 45-49.

¹⁰ BODE, Wilhelm von. *¿Deben llevarse las obras de arte a los museos?* 1913. Recogido en BOLAÑOS (2002): 45-49.

¹¹ “Estas obras fueron concebidas y ejecutadas con el propósito de fomentar la piedad y resaltar las ceremonias litúrgicas o bien para decorar espacios, tanto privados como públicos. Quienes las encargaban y pagaban no pretendían casi nunca que fueran admiradas por su valor como creaciones artísticas. Lo que perseguían era estimular la devoción de los fieles y garantizar su fama póstuma personal. Por consiguiente, las imágenes de los altares están de hecho casi siempre dispuestas de tal modo que cumplen bien con su función de promoción de la devoción y el culto, pero se hallan en lugares demasiado elevados o demasiado en penumbra para el disfrute y el estudio artístico. Aquí las copias prestarían el mismo servicio que los originales. Y lo mismo puede decirse de las estatuas, tanto dentro como fuera de las iglesias, que, a simple vista, sólo permiten distinguir, de ordinario, formas imprecisas”. BODE, Wilhelm von. *¿Deben llevarse las obras de arte a los museos?* 1913. Recogido en BOLAÑOS (2002): 45-49.

arte, no salen temporalmente de las vitrinas para las festividades, por lo que los vínculos entre las imágenes y las comunidades que las dotaban de vida acaban desapareciendo¹².

De toda esta controversia destacamos las palabras de Pablo Viteri, miembro del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, acerca de la descontextualización de las obras: “la idea es exponer las obras y al mismo tiempo no descontextualizarlas, porque caso contrario ya no tiene el mismo simbolismo”¹³. Pese a estas palabras, en todos los museos que analizaremos, de acuerdo con Nieto Alcaide, se muestran las piezas como si siempre hubieran sido obras de arte al margen de su función original:

“Es la consecuencia de su exhibición: descontextualizar las obras para introducirlas y consagrarlas a ese Parnaso artístico que es el museo. Al trasladar una colección a un museo, una tabla gótica, una máscara negra, una vasija prehispánica, una pintura mitológica del Renacimiento o una religiosa del Barroco, se produce una descontextualización que altera sus significados y las funciones originales para las que fueron creadas y asumen otra muy distinta inscrita en las categorías creadas y establecidas por la museología y los historiadores del arte [...] Pierden su finalidad original, para asumir otra completamente distinta: ser contemplada como obra de arte, catalogada, estudiada y contemplada por numerosos visitantes”¹⁴.

Esto, es lo que ha sucedido con todas las obras que han abandonado la clausura de los monasterios para ser expuestas en sus museos. Los objetos al ser arrancados de su espacio son descontextualizados. Su musealización, atendiendo a sus valores históricos y estéticos, diluye su carácter original y olvida su contexto. Pero no debemos olvidar ni negar que en los museos los objetos también son recontextualizados, puesto que asumen una nueva finalidad y con ellos se crean nuevos discursos, eso sí, olvidando, en muchos casos, su significado primordial y su contexto ontológico¹⁵. Malraux en *Le Musée Imaginaire* (1947) escribía que el papel de los museos en la Europa Moderna consistía en transformar el sentido de la obra de arte¹⁶. Consideraba que en un museo la obra de arte había dejado de ser imagen de devoción, adorno o símbolo de estatus para

¹² A diferencia de lo que sucede con los museos de los monasterios ecuatorianos objeto de estudio, en algunos museos conventuales españoles si se retiran de forma temporal las obras expuestas, con el fin de que retornen a la clausura y sigan cumpliendo la función para la que fueron creadas.

¹³ <http://mariajosevilac.wixsite.com/vidamonastica/texto> [consulta 13 de septiembre de 2016].

¹⁴ NIETO ALCAIDE (2011): 65-79.

¹⁵ Padró ha reflexionado acerca de los museos como espacios des-contextualizados o espacios de mediación del significado: “en los últimos años, se ha subrayado la necesidad de reflexionar sobre cómo el significado ha sido generado, moldeado, expuesto, circulado e interpretado en los museos, siendo ésta una de las nuevas competencias de la función educativa en los museos, más que la tradicional tarea de transmitir o comunicar una sola mirada sobre aquellos objetos que han sido recolectados por los museos” [PADRÓ (2006): 51-74].

¹⁶ Recogido en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES (2013): 15-18.

metamorfosearse en algo totalmente diferente, puesto que en las salas de un museo esas obras de arte se convierten en esculturas, pinturas o piezas de mobiliario dispuestas para su exhibición [fig. 6 y 7].



Fig. 6: *Restauración de tallas para su exposición*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 7: *Restauración de tallas para su exposición*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

La conceptualización es otro de los aspectos que hemos de tener presente, puesto que se sobrepasa el interés centrado en el objeto y éste se fija más en las exposiciones temáticas, donde lo menos importante es el objeto y lo que más preocupa son las ideas que se pretenden presentar¹⁷.

En esta controversia fue también objeto de crítica la falta de transparencia de la Iglesia ecuatoriana en relación a sus bienes, lo que provoca la ausencia de un inventario real de los mismos¹⁸, así como su inaccesibilidad¹⁹. Sin embargo, en este debate se pasó

¹⁷ FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ (2006): 105.

¹⁸ Según Joaquín Moscoso, Asesor de Comunicación del Ministerio Coordinador de Patrimonios, el 80% de los bienes pertenecientes al Estado están en iglesias, monasterios, conventos, etc. Esta entidad lleva un inventario de los bienes patrimoniales, vigente desde 1937, cuando el Estado ecuatoriano y la Santa Sede acordaron el *Modus Vivendi*. El acuerdo, aparte de restablecer relaciones diplomáticas entre las dos potestades, devolvió el poder jurídico a la orden eclesiástica. Por lo tanto, asegura Moscoso, la Iglesia se reserva el derecho de informar acerca del patrimonio que tiene. “Aquí se apela a la buena fe”, según afirmó el antropólogo Florencio Delgado. Por ello, no se sabe si todas las pertenencias de la Iglesia están declaradas, ya que según afirma este mismo antropólogo, ni este ministerio ni ninguna otra institución tiene acceso a sus reservas patrimoniales. El Instituto Nacional de Patrimonio, entidad adscrita al Ministerio de Patrimonio, es el organismo rector en el registro de bienes culturales. La curia forma parte de la jerarquía del Instituto, por lo que también tiene derecho a regular todo lo relacionado a bienes patrimoniales. La ley de patrimonios, promulgada en 1979, establece dos segmentos. Uno, correspondiente a los bienes de dominio público y de propiedad del Estado y el otro relacionado a los bienes de propiedad de particulares, como es la situación de la Iglesia. Según el Régimen de Patrimonio Cultural, los bienes no pueden ser destruidos, enajenados ni vendidos sin autorización y deben tener los cuidados necesarios. En caso de venta, el Estado tendrá preferencia ante todo. Asimismo, el Estado tiene derecho de expropiarlo, si el dueño del bien no cumple con las limitaciones. La historiadora del arte y restauradora Silvia Ortiz, afirmó que estos bienes pertenecen a la Iglesia desde hace siglos, pero que

por alto que los monasterios ecuatorianos son habitados por comunidades de clausura que aún hace uso de muchos de los espacios claustrales que se querrían visitar y de las obras que se deseaban musealizar. Se cuestionó además la titularidad de los bienes de la Iglesia, un debate sempiterno con opiniones muy confrontadas, lo que provoca que las comunidades religiosas, ante una posible nacionalización o expropiación de sus bienes, teman mostrar todo su patrimonio, poniendo en práctica que aquello que no se ve no existe.

Tanto la descontextualización como la recontextualización de los objetos plantean problemas. Es un verdadero dilema para muchas sociedades, en las que los museos son los que acogen y conservan las diferentes identidades de los pueblos, cuyo reflejo más significativo lo encontramos en los objetos²⁰. Los museos, al igual que cualquier otra institución social, han evolucionado con el tiempo, tanto en la forma, como en su función y concepción de base. El museo ha dejado de ser un depósito de obras de arte para convertirse en un elemento dinamizador de la cultura y de la educación²¹. Por ello, el museo ha de interpretar el significado y el valor de aquello que custodia para transmitirlo a sus visitantes²². En este ambiente es donde el debate acerca de las ventajas y desventajas que conlleva la musealización de los objetos sigue vivo.

A continuación analizaremos los museos conventuales ecuatorianos, mostrando el origen de los mismos, el propósito al que éstos responden y la participación, más o menos activa, de las monjas en estos procesos. Abordaremos cuestiones propias de la museografía, tales como la reconstrucción de los espacios, las intervenciones, los criterios del montaje expositivo, el plan de colecciones, los sistemas museográficos para

aunque “los vayan heredando, esto no les hace propietarios”. El antropólogo Florencio Delgado afirmaba que si todos los monasterios y claustros abrieran sus puertas, se podría saber lo que tienen. <http://mariajosevilac.wixsite.com/vidamonastica/texto> [consulta 13 de septiembre de 2016].

¹⁹ Para Florencio Delgado “es ilógico que el gobierno invierta dinero en restauraciones de monasterios y claustros con los impuestos de la ciudadanía y que no haya acceso en la mayoría de ellos”, añadiendo que “hemos vuelto al sistema de la encomienda”. Silvia Ortiz piensa que estos lugares deben manejarse como bienes públicos al ser sacros e históricos. Por otro lado, Luis Párraguez, abogado civil y decano de la Escuela de Derecho de la Universidad San Francisco de Quito, argumentó que la entidad eclesiástica no está obligada a exponer al público sus bienes: “están exigidos a ponerlos a disposición de investigadores calificados”. Añadiendo, que el Estado no tiene que encargarse de todo, ya que no tiene ni los recursos humanos ni económicos para cuidarlos. Finalmente, Párraguez cree que sería un enorme error político intervenir para que los monasterios y claustros abran sus puertas, puesto que la sociedad ecuatoriana es “sumamente católica, a nadie le gustaría la idea”. <http://mariajosevilac.wixsite.com/vidamonastica/texto> [consulta 13 de septiembre de 2016].

²⁰ FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ (2006): 245.

²¹ FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ (2006): 104.

²² “Hay que dar respuestas imaginativas a las motivaciones de los visitantes actuales y futuros, conocer las inquietudes e intereses de la sociedad donde la institución se desarrolla y comprometerse con ella con el fin de poder asegurar que el museo les comprende y que ellos comprenden al museo” [GONZÁLEZ DE VALLEJO RODRÍGUEZ (2009): 183-196].

la conservación/recreación de los espacios, la difusión y acción cultural. Para que este análisis sea más efectivo, presentaremos las similitudes y diferencias existentes entre los diversos museos, con el propósito de entender mejor la tipología museística que se ha adoptado en cada monasterio.

V.I. Museos monacales en Ecuador

El Padre Vargas afirma que de acuerdo con el *Modus Vivendi* de la iglesia ecuatoriana del veinticuatro de julio de 1937, las comunidades religiosas de Quito (Ecuador) organizaron museos conventuales en los que se exhibían las obras de arte no destinadas al culto²³. Si bien es cierto, los espacios de las clausuras femeninas a los que éste hace referencia, a diferencia de los conventos masculinos, no eran museos, puesto que plantea como tales la Sala del Belén del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador) y la sala que acogía la representación del Tránsito de la Virgen del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador). Ambas salas, en realidad, eran espacios devocionales que no se habían armado como museos y a los que no se permitía el acceso a los visitantes, al estar ubicados en la clausura. Pese a ello, si podemos observar cierta musealización en uno de ellos o, al menos, la existencia de una conciencia acerca del valor patrimonial del espacio y de los bienes allí existentes. Mientras que la Sala del Belén del Carmen Moderno, como hemos visto en el capítulo segundo, no se modificó sustancialmente a lo largo del siglo XX, si podemos notar algunos cambios en la Sala del Tránsito de la Virgen del Carmen Alto, que vinieron a enriquecerla al añadir, sobre todo, más cuadros a sus muros. Todos estos cambios, que pueden ser registrados en las múltiples fotografías publicadas a lo largo del siglo XX en los diversos libros acerca del patrimonio y arte quiteño, nos muestran la imagen que se construyó en torno al conjunto escultórico, hasta convertirse en uno de los iconos del arte quiteño, pese a estar ubicado en la clausura [fig. 8, 9 y 10].

²³ “De los monasterios, el de la Concepción ha destinado una sala a la exhibición de las obras de arte; el Carmen Moderno ha consagrado también una sala especial a un Nacimiento permanente, en que se guardan grupos escultóricos de la vida de la Virgen y muestras escogidas de cerámica quiteña; en el Carmen Antiguo se ha dedicado toda una sala para el grupo de la Muerte de la Virgen con un apostolado de tamaño natural. Por lo demás, en todos los Monasterios están los coros, salas de labor y pasadizos, adornados con lienzos de valor artístico”. VARGAS (1964): 219 y 220 y VARGAS (1965): 514 y 515.



Fig. 8: Sala del Tránsito de la Virgen en 1972. Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Vargas, José María, OP. *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1972, p. 246.



Fig. 9: Sala del Tránsito de la Virgen en 2002. Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Kennedy Troya, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia (España): Editorial Nerea, 2002, p. 118. Fig. 10: Sala del Tránsito de la Virgen en 2016. Quito, Museo del Carmen Alto.

V.I.1. Museo de Arte Religioso de Riobamba (Ecuador)

El Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba (Ecuador) fue el primer monasterio de la antigua Real Audiencia que abrió un museo, el nueve de septiembre de 1980. Este museo nació con el propósito de preservar la integridad física del monasterio, declarado Monumento Nacional en 1977, ya que se quería dividir en dos

para continuar el trazado en damero de las calles de la ciudad²⁴. Para salvaguardar el edificio, en parte sin uso, y darle un uso de interés público, se decidió crear en ese espacio un museo en el que se mostrase el patrimonio del monasterio. El proyecto fue aprobado por la Junta Monetaria y el Banco Central del Ecuador, entidad que ejecutó la restauración del edificio así como la instalación museográfica. En las antiguas celdas de las monjas se crearon catorce salas en las que se expusieron más de doscientas obras agrupadas por temáticas²⁵ [fig. 11 y 12].



Fig. 11: Riobamba, Museo de Arte Religioso. Fig. 12: Riobamba, Museo de Arte Religioso.

En el año 1997 se modificó la distribución de las obras, reorganizándolas en salas, de nuevo, según su temática. Así, la sala uno se dedicó a los ángeles, la dos a la Natividad [fig. 13], la tres a San Pedro, la cuatro a la Semana Santa, la cinco y seis al Crucificado, la siete a la Trinidad, la ocho a la Virgen María, la nueve a la Coronación de la Virgen María, la diez a la misa y la santidad [fig. 16], la once al mobiliario, la doce a la vida cotidiana, reproduciendo una celda del convento, la trece al mobiliario y cerámica y la catorce a la orfebrería. Se optó por una organización de las obras en función de su temática, que es la que encontraremos en otros museos conventuales, reservando una única sala para la vida de las monjas, que son quienes dotan de sentido a las obras del resto de salas. Por lo tanto, el museo funciona como un museo de arte colonial y republicano, en el que se han formado colecciones de obras que son presentadas como objetos artísticos, sin entrar a valorar sus funciones culturales y su relación con las monjas.

²⁴ RODRÍGUEZ MORENO (1986): 5.

²⁵ Acerca de las salas y de las obras expuestas, véase RODRÍGUEZ MORENO (1986): 13-29.

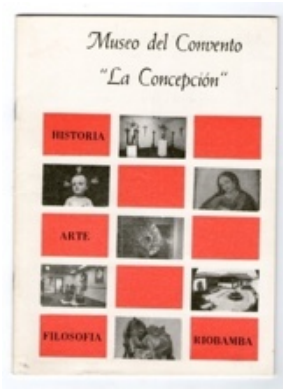


Fig. 13: Riobamba, Museo de Arte Religioso. Sala 2. Fig. 14: Rodríguez Moreno, Oswaldo A. *Museo del Convento "La Concepción". Catálogo de su colección permanente de arte religioso*. Riobamba (Ecuador): Editorial Pedagógica "Freire", 1986 (segunda edición revisada). Fig. 15: *Museo del Monasterio de las Conceptas de Riobamba*. Folleto de mano, sin fechar, pero posterior a 1997.



Fig. 16: Riobamba, Museo de Arte Religioso. Sala 10. Fig. 17: Señalética. Riobamba, Museo de Arte Religioso.

En el folleto de mano del museo se presta especial atención a su museografía, lo cual no suele ser habitual en este tipo de propuestas museísticas:

“La nueva museografía incorporada en 1997 ha tenido como importante concepto respetar y destacar los espacios arquitectónicos así como apoyar el lenguaje visual de las colecciones mediante recursos expositivos que las contextualicen de la mejor manera posible. Ha sido constante preocupación encontrar un equilibrio justo entre arquitectura y objetos. La museografía no persigue en ningún momento constituirse en protagonista sino más bien, identificándose con el uso moderado de sus recursos, conformar un auxiliar discreto que resalte el encanto y la humildad de los espacios así como el extraordinario valor artístico de las colecciones”²⁶.

Es cierto que en algunas salas no hay un uso excesivo de mobiliario museográfico, ni de catenarias y vitrinas modernas que impidan un acercamiento a las obras, aunque esto vaya en detrimento de la conservación preventiva de los objetos expuestos [fig. 18 y 19].

²⁶ *Museo del Monasterio de las Conceptas de Riobamba*. Folleto de mano, sin fechar, pero posterior a 1997.

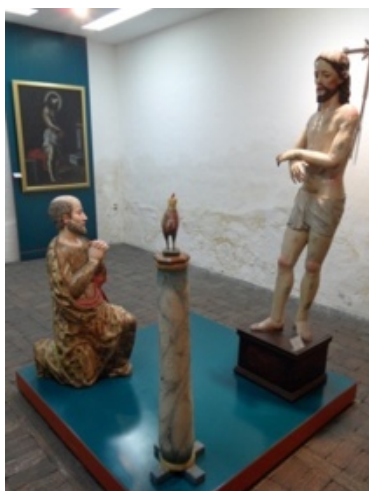


Fig. 18: Riobamba, Museo de Arte Religioso. Sala 3. Fig. 19: Riobamba, Museo de Arte Religioso. Sala 9.

La falta de medios humanos, económicos y de seguridad favorecieron el robo el trece de octubre de 2007 de la famosa *Custodia de Riobamba* (1705), expuesta en el museo, así como de otros bienes. Esta pieza de orfebrería de 110 cm. de altura era considerada como una de las piezas de más valor del patrimonio ecuatoriano. La custodia ya había sido objeto de una tentativa de robo en el año 2003, que fue desarticulada por la policía. Este hecho dejó en evidencia la vulnerabilidad del museo, pero no se tomó ninguna medida al respecto. El robo, además de ser una gran pérdida patrimonial para el monasterio y el país, provocó la merma de visitantes al museo, puesto que muchos de ellos lo hacían atraídos exclusivamente por la custodia. Esta pérdida de visitantes afectó al sostenimiento económico del museo, ya que sin ayudas institucionales, la venta de entradas constituía su única fuente de ingresos. Por ello, en el 2013 los representantes de turismo de la provincia de Chimborazo, a la que pertenece Riobamba (Ecuador), firmaron un acuerdo con la Empresa de Ferrocarriles del Ecuador para que los turistas que van a visitar la ciudad en tren desde Quito (Ecuador), también visiten el museo del monasterio. Este intento de promocionar el turismo cultural, incluyendo algunos museos en circuitos turísticos, ha convertido a algunos de ellos en meros parques temáticos insertos en rutas y centros de visitantes en masa, como ha sucedido con el Museo del Monasterio de Santa Catalina de Arequipa (Perú).

En el folleto del museo también se hace alusión a éste como un espacio en el que se celebran exposiciones temporales²⁷. Pese a lo antedicho, nos encontramos con un

²⁷ “La nueva concepción de los museos contemporáneos identifica a los mismos no solamente con un patrimonio del pasado sino además con las manifestaciones cotidianas de la cultura. Es así como la museografía, sensible de esta necesidad, incorpora un espacio dedicado exclusivamente a las exposiciones

museo sin ningún tipo de actividad, en el que la falta de recursos hace que únicamente se expongan las obras, apartadas de las funciones que les dotaban de vida, puesto que permanecen ajenas al ritual y a la celebración. Las monjas ya no se sirven para el culto ni para sus prácticas piadosas de ninguna de las obras expuestas en el museo.

V.I.2. Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador)

El Museo de las Conceptas del Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador) abrió sus puertas el tres de noviembre de 1986²⁸. Este museo, administrado por la Fundación Museo de las Conceptas²⁹, contó para su creación, al igual que el de las Conceptas de Riobamba (Ecuador), con el apoyo de la Junta Monetaria Nacional y el Banco Central del Ecuador [fig. 20]. Con motivo del IV Congreso Eucarístico Nacional, celebrado en la ciudad en 1967, el monasterio ya había abierto de forma extraordinaria sus puertas. Años después se improvisó un local de exposición en el tercer piso del monasterio, disponiendo para ello dos salas muy grandes unidas por un pequeño corredor. En 1982 la Junta Monetaria Nacional, con el apoyo del Arzobispo de Cuenca (Ecuador), monseñor Luis Alberto Luna, tomó la decisión de restaurar la enfermería del monasterio, conservando su arquitectura tradicional, para convertirla en museo [fig. 21]. El proyecto de restauración fue obra de los arquitectos Edmundo Iturralde y Gustavo Lloret, mientras que el guión museográfico corrió a cargo de René Cardoso, en colaboración con los estudiantes de la Escuela de Museología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca. El cementerio del monasterio que se ubicaba en esta zona del edificio también fue musealizado, por lo que los restos de las monjas fueron extraídos, convirtiéndose en una sala polivalente, que sirve como salón de actos y sala de exposiciones temporales [fig. 22]. La reconversión de espacios como éste, el cementerio conventual, nos debería hacer reflexionar acerca de hasta qué punto la musealización de un monasterio puede transformar las funciones de los espacios.

temporales que servirá para la promoción e incentivo de las manifestaciones artísticas compatibles con el contenido del museo y especialmente para la difusión de las importantes tradiciones de la cultura popular religiosa de Riobamba y la religión". *Museo del Monasterio de las Conceptas de Riobamba*. Folleto de mano, sin fechar, pero posterior a 1997.

²⁸ Acerca de la formación del Museo de Las Conceptas de Cuenca, véase MORENO (1993): 375-382.

²⁹ La Fundación Museo de las Conceptas es una institución privada sin fines de lucro, deslindada administrativamente del monasterio.



Fig. 20: Cuenca, Museo de las Conceptas. Fig. 21: Cuenca, Museo de las Conceptas.



Fig. 22: Cuenca, Museo de las Conceptas. Salón de actos.

El museo cuenta con veinticuatro salas, distribuidas en dos plantas. En la planta baja se explica al visitante la historia del monasterio y su restauración, así como la vida de las monjas. Junto con los textos explicativos y los objetos, hay una serie de fotografías de las monjas tomadas en la clausura por Gustavo Landívar que retratan la vida cotidiana de las monjas [fig. 23 y 24]. Estas imágenes sirven para que los visitantes

visualicen el uso, por parte de las monjas, de algunos de los objetos domésticos expuestos en estas salas [fig. 25].



Fig. 23: Gustavo Landívar. *Fotografía de las concepcionistas franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción. Años 80 del siglo XX. Cuenca, Museo de las Conceptas.*



Fig. 24: Gustavo Landívar. *Fotografía de las concepcionistas franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción. Años 80 del siglo XX. Cuenca, Museo de las Conceptas.*



Fig. 25: *Elaboración de aguas medicinales*. Cuenca, Museo de las Conceptas.



Fig. 26: René Pulla. *Monja trabajando*. Cuenca, Museo de las Conceptas. Fig. 27: René Pulla. *Monja rezando*. Cuenca, Museo de las Conceptas.

En 1999, con motivo del cuarto centenario de la fundación del monasterio, se añadieron dos salas más en las que se recreó una celda del monasterio y un cuarto de trabajo, en las que se dispusieron dos imágenes de monjas conceptas obra del artista René Pulla³⁰ [fig. 26 y 27].

³⁰ Ambas salas originalmente no estaban destinadas a estos fines, por lo que las medidas de estos espacios no se ajustan con la realidad, aunque los elementos expuestos si sean originales.

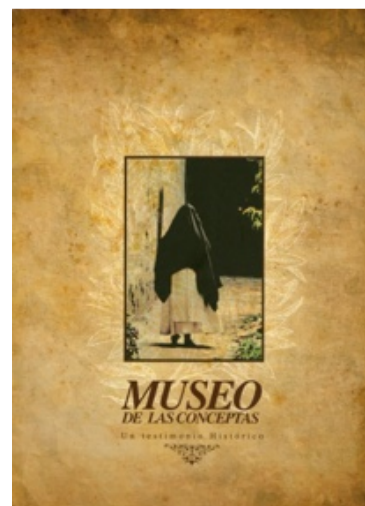


Fig. 28: Cuenca, Museo de las Conceptas. Sala de iconografía mariana. Fig. 29: Varios. *Museo de Las Conceptas. Un Testimonio Histórico*. Cuenca (Ecuador): Fundación Museo de las Conceptas, 2009.



Fig. 30: Cuenca, Museo de las Conceptas. Sala de la Natividad. Fig. 31: Cuenca, Museo de las Conceptas. Sala de juguetes.



Fig. 32: Cuenca, Museo de las Conceptas. Sala de la Natividad. Fig. 33: Cuenca, Museo de las Conceptas. Sala de figuras de pequeño formato.

En la segunda planta del museo se exhibe una selección de las 470 obras que custodia el museo, puesto que también cuenta con su propio repositorio³¹. Para su musealización se optó por agrupar las obras por su temática, dedicándose una sala de iconografía mariana [fig. 28], otra a los santos [fig. 30], una a los ángeles, dos a la Natividad [fig. 32], una a la Pasión, dos a los juguetes de las niñas que ingresaban en el monasterio y a las figuras de pequeño formato [fig. 31 y 33] y otras dos al mobiliario³². Por lo tanto, la museografía sigue el mismo planteamiento que el Museo de Arte Religioso de las Conceptas de Riobamba (Ecuador), aunque en este museo la presencia de las monjas es mayor, aunque éstas solo se relacionen con los objetos o útiles destinados a las labores de la vida cotidiana y no con los objetos devocionales y artísticos³³.

Como muchos de los museos religiosos, el Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador) ha tenido, desde su fundación, serios problemas económicos para mantenerse abierto, por lo que, frente a lo que pudiera presuponerse, no contribuye al soporte económico del monasterio. En el año 2013 el museo estuvo a punto de cerrar sus puertas³⁴. Superado el bache económico, el otro gran problema del museo es la falta de

³¹ El Museo de las Conceptas cuenta con dos almacenes en los que se conserva gran cantidad de obra, que por motivos de espacio no puede ser expuesta en el museo. Estas obras, en lugar de volver al monasterio al que pertenecen y, por lo tanto, ocupar sus lugares originales, están almacenadas, sin posibilidad de que sean vistas.

³² MORENO DE DÁVILA (2005): 9-19.

³³ Malo González afirma que en este museo sus visitantes “tienen una visión integral de este pasado, no solo como un elemento extraño que despierta curiosidad, sino como una experiencia vivencial que impregna la mente y el espíritu de formas de vida integrales” [texto de Claudio Malo González acerca del Patrimonio de las Conceptas en el folleto de mano de la Fundación Museo de las Conceptas, sin fechar]. Sin embargo, el museo no transmite esa idea, ya que, tomando sus propias palabras, “muestra al público un amplio bagaje de obras de arte de los tiempos idos” y un museo conventual no puede funcionar como un museo de arte colonial más, puesto que las obras expuestas no responden a una colección. En ese mismo sentido, Monseñor Luna Tobar, Presidente del Directorio del Museo de las Conceptas, afirmó que se trata de “un museo junto a una clausura y recibiendo de ella en cada pieza presentada una parte del secreto de origen, por el que ese objeto llegó al claustro y se quedó en el museo, es un regalo para el que visita atento y silencioso el respiro de Dios que contiene cada objeto bello” [VARIOS (2009): 5], sin embargo ese secreto no se transmite al visitante. Este “secreto” al crearse el museo tampoco quedó reflejado documentalmente, ya que las obras fueron extraídas de la clausura sin dejar constancia fotográfica de su estado en su emplazamiento original, del que tampoco se dejó testimonio escrito. En fecha más reciente, Paniagua Pérez afirmó que “el monasterio de Cuenca, por ejemplo, ha servido para que con una mínima parte de sus fondos el Banco Central de Ecuador haya fundado un importante museo” [PANIAGUA PÉREZ (1990): 563-584]. No podemos compartir esta afirmación puesto que al acceder al monasterio se percibe la total falta de obras artísticas.

³⁴ “Destino del museo de las Conceptas se define hoy”, *El Mercurio*. Cuenca, 5 de septiembre de 2013. [fondoshttps://www.elmercurio.com.ec/396198-destino-del-museo-de-las-conceptas-se-define-hoy/](https://www.elmercurio.com.ec/396198-destino-del-museo-de-las-conceptas-se-define-hoy/); “Existe una esperanza que el museo de las Conceptas no se cierre”, *La Tarde*. Cuenca, 6 de septiembre de 2013. <http://www.latarde.com.ec/2013/09/06/existe-una-esperanza-que-el-museo-de-las-conceptas-no-se-cierre/>; “Museo de las Conceptas sin fondos”, *El Tiempo*. Cuenca, 6 de septiembre de 2013. <http://www.eltiempo.com.ec/noticias/cuenca/2/319653/museo-de-las-conceptas-sin-> y “Ministerio de Cultura y Municipio comprometen fondo para el Museo de las Conceptas”, *El Mercurio*. Cuenca, 9 de

visitantes, lo que hizo que en el año 2015 se plantease un nuevo modelo de gestión y un proyecto, desarrollado por Paola Escobar y Ana María Armijos, para reformular su contenido bajo el nombre *Experiencia Museo de las Conceptas*. No tenemos claro el proyecto expositivo recogido en esa propuesta ya que las informaciones son contradictorias. En el periódico *El Mercurio* se recoge que el patrimonio del monasterio sería utilizado para contar la historia de la ciudad, supuestamente más atractiva para captar visitantes: “este Museo es testigo silencioso de la historia de Cuenca. Entonces, en él está reflejada también la historia socioeconómica de la ciudad, ya que sus piezas incluso van respondiendo a las actividades económicas locales, porque cuando hay prosperidad en la ciudad, alrededor de 1700, es cuando se empieza a construir la iglesia por ejemplo, resaltó”³⁵. La propia directora, Catalina Cisneros, explicó el proyecto en el que se preveía realizar “un cambio museológico y museográfico, es decir, ya no se armaría al museo por colecciones como actualmente está, sino se buscará que a través de las piezas se cuente la historia de la ciudad”³⁶. Por lo tanto, este proyecto promovería que el museo dejase de ser religioso y que los objetos expuestos volviesen a ser sometidos a una nueva recontextualización, en la que, además, serían secularizados. Sin embargo, el diario *El Tiempo* nos traslada un proyecto totalmente diferente, basado en este caso en las monjas. La idea, según Armijos, sería relacionar el recorrido del museo con la vida de las monjas, puesto que son parte de la historia presente, mostrando “qué hacen las monjas, a qué se dedican, por qué se dedicaron a esa vida y más cuestionamientos”³⁷. Este proyecto, por consiguiente, focalizaría la atención del visitante en las monjas y en torno a ellas girarían los objetos expuestos.

La directora del museo, Catalina Cisneros, abogó en el año 2015 por hacer un museo más tecnológico con el fin de poder acceder a los espacios claustrales no visitables, como el refectorio y la sala de profundis: “es necesario incorporar la nueva tecnología y crear nuevas experiencia para los visitantes [...] queremos incorporar el tema tecnológico, pues al ser un convento de claustro no podemos entrar y conocer los espacios que tiene, pero sí se puede registrar en video para conocer aquello a lo que no se puede acceder. Crearemos un recorrido virtual, pues las pinturas más hermosas y más

septiembre de 2013. <https://www.elmercurio.com.ec/396710-ministerio-de-cultura-y-municipio-comprometen-fondo-para-museo-de-las-conceptas/>

³⁵ “Analizan cambios en el Museo de las Conceptas”, *El Mercurio*. Cuenca, 7 de diciembre de 2015. <https://www.elmercurio.com.ec/506290-analizan-cambios-en-el-museo-de-las-conceptas/>.

³⁶ “Visitar las Conceptas tendrá enfoque lúdico”, *El Mercurio*. Cuenca, 30 de diciembre de 2015. <http://www.elmercurio.com.ec/509313-visitar-las-conceptas-tendra-enfoque-ludico/>.

³⁷ “Renovación expositiva en Conceptas”, *El Tiempo*. Cuenca, 3 de diciembre de 2015. <http://www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/363824/renovacion-expositiva-en-conceptas>.

bonitas del local no está al alcance de la ciudadanía y es la tecnología la que podrá acercarla”³⁸. Mientras que en 2016 se decantó por un museo más didáctico e inclusivo, “queremos que se integre el barrio y la comunidad. Estamos viendo la posibilidad de que en la fachada se proyecte películas. Además tenemos la visión de convertirnos en un museo inclusivo. No solo con rampas generamos inclusión [...] los olores que tiene cada planta son únicos. En los patios podemos encontrar más de 15 olores. Y esto para una persona no vidente puede ser una experiencia diferente de disfrutar el museo. También contemplamos trazar un mapa de la ciudad para que ellos sepan dónde están ubicadas las iglesias”³⁹. Estas declaraciones no hacen referencia a los objetos expuestos e inciden, más bien, en la idea de experiencia sensitiva, tan de moda en la nueva museología del siglo XXI. En el año 2015 la directora del museo, Catalina Cisneros, afirmaba que el Museo de las Conceptas es “un museo vivo, no de piezas frías, las monjas viven con sus disciplinas como hace 300 años, con los rezos a la hora del almuerzo, la lectura de las escrituras. Las imágenes que están aquí son de adoración de ellas y del pueblo”⁴⁰. Sin embargo, la realidad es otra, las imágenes devocionales expuestas en el museo al formar parte de éste se convirtieron en objetos artísticos y ya no cumplen las funciones devocionales para las que fueron creadas. El patrimonio claustral expuesto en el museo no es accesible para la comunidad, que llega incluso a desconocer lo expuesto. Durante nuestra investigación en el monasterio pudimos comprobar cómo muchas de sus monjas desconocían el contenido del Museo de las Conceptas, puesto que nunca lo habían visitado, ya que desde la clausura no hay un acceso, a diferencia de lo que sucede en otros museos conventuales.

Finalmente, para hacer autosustentable el museo, la Fundación Museo de las Conceptas recurrió en el año 2016 a la Cámara de Industrias con el fin de realizar un proyecto de renovación⁴¹, puesto que es necesaria la restauración de muchas de las obras expuestas, la instalación de un nuevo sistema de iluminación, la modificación de las salas y de los espacios de circulación.

³⁸ “Innovaremos espacios del museo”, *El Tiempo*. Cuenca, 15 de junio de 2015. <http://www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/354283/innovaremos-espacios-del-museo>.

³⁹ “Museo de las Conceptas: hacia un museo inclusivo”, *La tarde*. Cuenca, 27 de abril de 2016. <http://www.latarde.com.ec/2016/04/27/museo-de-las-conceptas-hacia-un-museo-inclusivo/>.

⁴⁰ “Innovaremos espacios del museo”, *El Tiempo*. Cuenca, 15 de junio de 2015. <http://www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/354283/innovaremos-espacios-del-museo>.

⁴¹ “Conceptas y la difícil gestión cultural”, *El Tiempo*. Cuenca, 12 de noviembre de 2016. <http://www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/402302/conceptas-y-la-dificil-gestion-cultural>

V.I.3. Museo Monacal Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador)

Desde el año 2006 el Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito (Ecuador) cuenta con el Museo Monacal Santa Catalina de Siena, en el que se muestra parte del patrimonio artístico del monasterio, gestionado por la propia comunidad⁴². El museo nace del empeño de la Madre Mercedes Alegría de Jesús Quintana, contando para ello con el apoyo del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural (FONSAL), el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) y diversos particulares. El museo dedica una sala múltiple a los santos, una sala al Presidente García Moreno⁴³, dos salas al Nacimiento, Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús [fig. 34], una a las advocaciones de la Virgen María [fig. 35], una sala de escultura en el coro alto, un espacio dedicado a la historia de la Orden de Predicadores, así como una serie de exposiciones de orfebrería y textiles [fig. 36], incluyendo la recreación de una celda [fig. 37]. Por lo tanto, como sucede en los museos anteriores, las obras se han agrupado por temáticas. La museografía es muy sencilla, realizada con muy pocos recursos, por lo que algunas obras carecen de las mínimas medidas de conservación preventiva. Este hecho provoca, junto con la falta de medidas de seguridad, que la visita al museo haya de ser siempre guiada. El hecho de que la visita sea guiada quizás explique la ausencia de recursos didácticos.



Fig. 35: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Sala de las advocaciones de la Virgen. Fig. 36: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Sala de orfebrería y textiles.

⁴² Para su comunidad este museo “ofrece a los visitantes un espacio de paz, estudio y oración; puesto que, en cada visita se fusiona el arte, la historia, leyendas y el principal carácter evangelizador de cada lienzo y escultura, un recorrido que invita al reencuentro con la fe y fomenta los valores éticos, morales y espirituales. Un reencuentro, por que no decirlo, con su yo interior que por el trajín cotidiano se encuentra atrapado en el consumismo, superficialidad y materialismo”. En Monasterio Santa Catalina de Siena 1592-2009. Quito: 18.

⁴³ Asesinado el seis de agosto de 1875 y exhumado el catorce de abril de 1975.

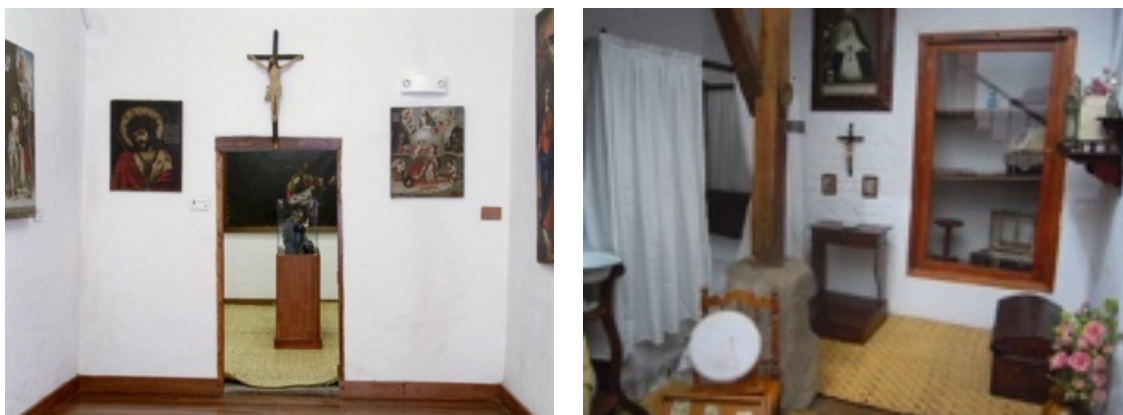


Fig. 34: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Sala de la Pasión. Fig. 37: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Recreación de una celda.

El museo, falto tanto de recursos humanos como económicos, sostenido únicamente con la venta de las entradas al mismo, no desarrolla más actividades que la exposición de las obras del monasterio.

V.I.4. Museo de Arte Religioso de Loja (Ecuador)

La comunidad de concepcionistas franciscanas del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador) inauguró el ocho de diciembre de 2006 su Museo de Arte Religioso. Su historia arranca en el mes de septiembre del año 1977 cuando el Obispo de Loja, Monseñor Alberto Zambrano Palacios, en una visita al monasterio encontró apiladas y dispersas gran cantidad de pinturas, esculturas, retablos y útiles de uso doméstico, pidiendo a las religiosas que los reuniesen y guardasen desarmados [fig. 38 y 39]. Todos estos objetos fueron restaurados por el Banco Central del Ecuador, con el fin de que pudieran ser conservados en un futuro museo⁴⁴. Este proyecto fue retomado en diciembre del año 2000, cuando el arquitecto Marcelo Cobos entregó el proyecto de restauración y nuevo uso del antiguo monasterio como museo [fig. 40 y 41]. Finalmente el proyecto fue realizado, con el patrocinio del Ayuntamiento de Loja (Ecuador), bajo la dirección del arquitecto Iván González, inaugurándose parcialmente el ocho de diciembre de 2006. Tras esta apertura se procedió, con el apoyo del Ministerio de Cultura del Ecuador, al cambio de las cubiertas del monasterio, su impermeabilización, cambio de pilares y vigas, todo ello bajo la dirección del arquitecto Carlos Orellana Serrano. El Ayuntamiento de la ciudad española de Loja también contribuyó económicamente a la restauración del monasterio con una subvención de treinta mil

⁴⁴ ÁLVAREZ S. (2011): 26-28.

euros que se destinaron al reforzamiento de paredes, piso, adecuación de salas, pasamanos, gradas y claustros, para la segunda etapa del museo, conservando la arquitectura tradicional del edificio. Este trabajo fue realizado por los arquitectos Iván González y José Martínez. Finalmente, los alumnos de Escuela Taller de Restauración San Andrés de Quito (Ecuador) realizaron la adecuación final del museo.



Fig. 40: Loja, Museo de Arte Religioso. Fig. 41: Loja, Museo de Arte Religioso.

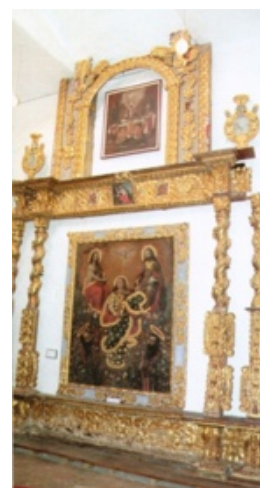


Fig. 38: Loja, Museo de Arte Religioso. Retablo. Fig. 39: Loja, Museo de Arte Religioso. Retablo.



Fig. 42: Loja, Museo de Arte Religioso. Sala de pintura. Fig. 43: Loja, Museo de Arte Religioso. Sala de ornamentos.

Por lo tanto, nos encontramos con un museo resultado de sucesivas obras bajo diferentes direcciones, que no responden al mismo criterio. El museo se compone de dieciséis salas [fig. 42 y 43], en las que predomina la pintura, agrupada por temáticas. Cuenta también con una recreación de la cocina de las monjas y de una celda, con el fin de trasladar la vida cotidiana de las monjas a los visitantes. El museo es gestionado por la propia comunidad religiosa y las visitas al mismo se hacen de forma guiada, puesto que, faltos de recursos económicos, las obras apenas cuentan con medidas de conservación y protección.

V.I.5. Salas de exposiciones del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo (Quito)

Durante el tiempo que la Madre Eva de Jesús estuvo como priora del Monasterio de la Santísima Trinidad de Quito (Ecuador), las décadas centrales del siglo XX, la comunidad tuvo que vender, para afrontar el coste de la rehabilitación del monasterio, algunos de sus bienes, que fueron adquiridos por el Banco Central del Ecuador e integrados en las colecciones de su museo. Entre los bienes vendidos destaca la custodia principal del monasterio, que constituye unas de las obras de orfebrería quiteña más destacadas del actual Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador⁴⁵. Como contrapartida a la enajenación de algunos bienes y la consiguiente pérdida patrimonial, se habilitaron en el monasterio dos salas a modo de exposición permanente, pero que no eran visitables⁴⁶. Así se creó la sala de los Cristos y casullas, reuniendo las imágenes que antes estaban en las celdas de las monjas [fig. 44], y el denominado museo de la cocina, una sala en la que se hizo una recreación de una cocina, con los utensilios antiguos del monasterio [fig. 45]. La musealización de estas salas ya no se mantiene, puesto que las carmelitas descalzas vendieron gran parte de los bienes de la cocina al Museo de la Ciudad de Quito (Ecuador), ubicado en el antiguo Hospital de San Juan de Dios, en el que se muestra la vida cotidiana de los quiteños a través de la historia. En las salas del museo, creado en 1998, conviven, a modo de centro de interpretación, las recreaciones con las reproducciones de objetos y objetos originales, adquiridos para dotar de una colección propia al museo. Entre esos objetos, se encuentran las ollas, pailas, etc. del Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador). Por lo que respecta a la sala de los Cristos y casullas, dispuesta a modo de salón doméstico con gusto anticuario,

⁴⁵ MORÁN PROAÑO (2002): 144-161.

⁴⁶ Desconocemos si estas iniciativas fueron promovidas por las propias monjas.

fue desmontada con motivo de la apertura de la Sala del Belén del monasterio en el año 2011, con el fin de habilitarla como sala de exposiciones temporales.



Fig. 44: Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala de los Cristos y Casullas. Fotografía reproducida en Luna Tobar, María del Carmen, OCD. *Historia del convento del Carmen Bajo*. Quito (Ecuador): Abya-Yala, 1997, lámina sin paginar. Fig. 45: Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Museo de la cocina. Fotografía reproducida en Luna Tobar, María del Carmen, OCD. *Historia del convento del Carmen Bajo*. Quito (Ecuador): Abya-Yala, 1997, lámina sin paginar.

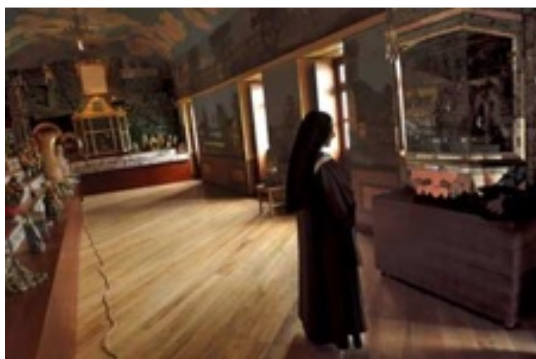


Fig. 46: Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fig. 47: Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

La restauración, en el año 2011, de la Sala del Belén del monasterio bajo el auspicio del Instituto Metropolitano de Patrimonio, conllevó que ésta fuera abierta al público durante la Navidad de ese año, con el fin de revertir en la ciudadanía la inversión pública realizada en el monasterio [fig. 46 y 47]. Aunque la Sala del Belén fue sometida a una gran intervención, como hemos analizado en el segundo capítulo de esta tesis, al menos el Belén no fue deslocalizado, conservándose para su exhibición en su propia sala. La coordinadora de la empresa Quito Turismo, Soledad Muñoz, defendía

que “la gente se admire no solo de la belleza del pesebre sino del lugar donde está ubicado”⁴⁷. Para ello, hubo que acondicionar el claustro y acristalar el Nacimiento.



Fig. 48: *Exposición Imágenes de la Pasión de Cristo*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 49: *Exposición Belén Carmelita. Sala de la infancia de Cristo*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.



Fig. 50: *Exposición El tejido quiteño: una tradición barroca*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 51: *Exposición El tejido quiteño: una tradición barroca*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

Llegada la Semana Santa del año 2012, la comunidad volvió a abrir las puertas del monasterio con la exposición temporal *Imágenes de la Pasión de Cristo*, mostrando obras del patrimonio artístico del claustro carmelita [fig. 48]. A partir de este momento el monasterio ha vuelto a abrir sus puertas cada Navidad para mostrar el denominado *Belén Carmelita*. Además de la sala del Belén se han habilitado otra serie de salas en las que se han recogido varias imágenes del Niño Jesús, así como obras relacionadas con la

⁴⁷ “Un Belén con historia”, *La Hora*. Quito, 10 de diciembre de 2011. http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101249413/-1/Un_Bel%C3%A9n_con_historia.html#.WJYEOYWcFjo.

infancia de Cristo, algunas de las cuales han sido objeto de estudio en esta tesis doctoral [fig. 49].

Para justificar y compensar la inversión pública realizada en la restauración del monasterio y parte de sus bienes, las carmelitas descalzas han optado por abrir de forma temporal algunos espacios del monasterio, sin crear para ello un museo permanente, sino a través de exposiciones temporales. Ejemplo de ello es la muestra *El tejido quiteño: una tradición barroca que tuvo lugar entre el año 2014 y 2015* [fig. 50 y 51].

V.I.6. Museo Metropolitano del Carmen Alto de Quito (Ecuador)

El último museo en sumarse a esta lista ha sido el Museo Metropolitano del Carmen Alto, instalado en el Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús de Quito (Ecuador) [fig. 52]. Este espacio cultural fue inaugurado el cinco de diciembre del año 2013, ocupando diversas dependencias de la clausura de las carmelitas descalzas, rompiendo así el ritmo de lo intemporal y eterno [fig. 53 y 54].



Fig. 52: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Fig. 53: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto.



Fig. 54: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Coro alto. Sala dedicada a santa Mariana de Jesús. Fig. 55: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Sala del Belén.

La comunidad abandonó parte de sus dependencias históricas, entre ellas la puerta reglar, con su torno y portería, el claustro principal, el coro alto o la que fuera casa de santa Mariana de Jesús, origen del monasterio, para ocupar un nuevo espacio dentro del monasterio. Entre los bienes patrimoniales musealizados, se encuentra el Nacimiento y el famoso conjunto escultórico del Tránsito de la Virgen [fig. 55 y 56].



Fig. 56: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Sala del Tránsito de la Virgen.

El museo cuenta con veintiuna salas, entre las que destaca la sala del Belén, la sala de los Apóstoles, la sala de santa Mariana de Jesús y la sala de la Virgen. El museo, además, funciona como centro de interpretación de la historia y vida cotidiana conventual, por lo que se han hecho recreaciones de espacios claustrales, como la cocina, el taller de bordados, etc. [fig. 57 y 58]. En algunos de estos espacios, al igual que en el Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador), se han dispuesto maniqués que simulan monjas en diferentes espacios y actitudes: orando en la celda, leyendo en el púlpito del refectorio, etc. [fig. 59]. Siguiendo el planteamiento museográfico del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador), en el año 2016 se realizó una exposición temporal bajo el título *Espiritualidad, género y vida cotidiana* en la que se mostraron algunas fotografías actuales de las monjas, pero editadas en blanco y negro, desarrollando sus actividades cotidianas en la clausura [fig. 60]. Estas fotografías, como

documento de la vida en clausura, sería interesante que formasen parte de la museografía del monasterio puesto que muestran la relación existente entre las monjas, los objetos y los espacios.



Fig. 57: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Recreación de la cocina. Fig. 58: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Recreación de la cocina.



Fig. 59: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Refectorio con una monja en el púlpito. Fig. 60: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Historia y vida cotidiana del Carmen Alto.

El museo es gestionado por la Fundación Museos de la Ciudad, por lo que, al igual que el resto de museos municipales y a diferencia del resto de museos monacales, desarrolla una amplia programación cultural en la que se realizan conferencias, exposiciones temporales, conciertos y todo tipo de talleres educativos. El museo tiene por misión “preservar, interpretar, difundir y fomentar la apropiación, valoración y disfrute del patrimonio tangible e intangible que conserva el Monasterio del Carmen Alto de Quito, impulsando la educación no formal a través de propuestas museológicas y museográficas educativas, enmarcadas en contenidos históricos, religiosos, culturales y artísticos”⁴⁸. Entre sus proyectos está consolidarse “como el espacio museístico monacal más representativo del país, a través de su modelo de gestión museística centrada en el visitante y su participación con la comunidad. Se visualiza como una

⁴⁸ <http://www.museocarmenalto.gob.ec/index.php/el-museo/mision-y-vision-2/>.

institución que estará a la vanguardia en temas museológicos, museográficos, curatoriales de mediación y propuestas de exposiciones temporales”⁴⁹. Estos objetivos son posibles gracias a los recursos humanos y económicos del museo, sufragados con dinero público, de los que carecen el resto de museos conventuales.

Del análisis de todos estos museos conventuales, que responden a distintas tendencias y modelos aunque comparten ciertos problemas, podemos extraer las siguientes conclusiones⁵⁰. En muchos de estos espacios no hay una correcta contextualización del discurso museográfico que permita al visitante aproximarse a la historia del monasterio, ni una adecuada interpretación de los espacios, ni tampoco de los objetos expuestos, así como de la relación de éstos con las comunidades religiosas, consecuencia, en parte, de la carencia de estudios acerca de la clausura ecuatoriana y de no trasladar los existentes a los discursos de los museos.

En los espacios musealizados se ha respetado la arquitectura original, aprovechando espacios claustrales secundarios en desuso, a excepción del Museo del Monasterio de San José y San Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador), en el que se han musealizado espacios tan significativos como el claustro principal, el refectorio, la casa de santa Mariana de Jesús o el coro alto, interrumpiendo la vida cotidiana de las monjas. Al musealizar estos espacios se ha producido una descontextualización de los objetos expuestos, puesto que han abandonado sus espacios en la clausura para ocupar otros dentro de los museos, formando parte de un discurso, generalmente temático. Las obras han sido agrupadas por temáticas, formando con ellas colecciones, siguiendo el mismo discurso desarrollado por los museos estatales, como el Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador) y el Museo del Ministerio del Ecuador, antiguo Museo del Banco Central, en los que a la sucesión histórica y didáctica se suma también la agrupación temática. A través de los casos analizados se pone en evidencia hasta qué punto hay una estrecha relación entre la idea de crear un museo y armar una colección. Es como si un museo no se entendiera sin una colección, cuando se podría haber planteado como una musealización del patrimonio del monasterio. Algunos desarrollos museográficos, como el del Carmen Alto de Quito (Ecuador), emulando al Museo de la Ciudad de Quito (Ecuador), se han llenado de recreaciones con maniqués

⁴⁹ <http://www.museocarmenalto.gob.ec/index.php/el-museo/mision-y-vision-2/>.

⁵⁰ Para el caso de algunos museos monacales americanos, véase PÉREZ VIDAL (2015): 58-71.

y reproducciones de objetos como si se tratase de un centro de interpretación⁵¹. Pero, en realidad, solo han adoptado su apariencia y no su función, puesto que no interpretan y solo recrean.

El problema de la descontextualización es universal y común a todos los museos, pero se manifiesta de distintas maneras. Los objetos son descontextualizados al dejar de cumplir la función para la que fueron creados y convertirse en obras de arte. Esta situación se ve agravada cuando en su musealización no se explican sus antiguas funciones, limitando la información de sus cartelas explicativas a datos básicos como autoría, título, datación y técnica/materiales [fig. 61 y 62]. Muchas de estas cartelas, además, no incluyen el número de inventario de las obras, lo que tiene consecuencias problemáticas en un ambiente donde había más de un objeto del mismo tipo. No es ésta una cuestión menor, puesto que el número de inventario singulariza a las obras, las identifica y, en nuestro caso, hace que se puedan estudiar mejor.



Fig. 61: *Cartela identificativa*. Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Fig. 62: *Cartela identificativa*. Riobamba, Museo de Arte Religioso.

Cuanta más sea la información que sobre el objeto tenga el visitante, tanto mejor podrá interpretar, reconstruir y recuperar la memoria que aquel representa⁵². La

⁵¹ El centro de interpretación es un equipamiento cultural cuya función principal es la de promover un ambiente para el aprendizaje creativo, buscando revelar al público el significado del legado cultural o histórico de los bienes que expone. Está orientado a cubrir cuatro funciones básicas: investigación, conservación, divulgación y puesta en valor del objeto que lo constituye. Se interpreta para revelar significados. Interpretar es traducir el lenguaje técnico y a veces complejo del legado histórico, cultural y patrimonial, a una forma sencilla y comprensible para el público. El fin de la interpretación es dejar en el visitante un entendimiento de por qué y en qué sentido es importante ese lugar y los objetos que se exponen. Sin embargo, la construcción de estos espacios, muchas veces sobredimensionados y en los que la espectacularidad del medio enmascara al mensaje, presentan un tratamiento interpretativo muy ajeno al verdadero sentido de la disciplina, convirtiéndose en informativos en vez de interpretativos. MORALES MIRANDA, Jorge. "Centros de interpretación?", *Carpeta Informativa del Centro Nacional de Educación Ambiental*, octubre de 1994, <http://www.interpretaciondelpatrimonio.com/docs/docs/CentrosdeInterpretacion.pdf>

inclusión de fotografías de las monjas utilizando los objetos expuestos ayuda a interpretar su uso, como sucede en las salas dedicadas a la vida cotidiana y trabajo de las monjas del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador).

En los museos claustrales ecuatorianos hay un déficit de información didáctica acerca de las obras expuestas. Esta situación es, en realidad, un reflejo más del estado actual de la historiografía acerca de los monasterios. La falta de estudios hace que el conocimiento sea muy limitado y, por lo tanto, que los textos que los visitantes pueden leer sean muy generales. Sirva de ejemplo para nuestro análisis el texto de la sala de figuras del Nacimiento del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador):

“Conjunto de figuras que en su momento debieron formar parte de la dote con las que jóvenes postulantes a religiosas aportaban al claustro: figuras relacionadas con los nacimientos; reyes magos, pastores, portadores de ofrendas; figuras costumbristas, que representaban a diversos personajes de la época (se dice que la pareja de esta sala representa a Sucre y a la Marquesa de Solanda); perros de distintas clases que tenían una función ornamental o formaban parte de los heterogéneos “Nacimientos” en los que alrededor del pesebre se acumulaban toda suerte de imágenes”.

En primer lugar, no hay certeza alguna de que las piezas expuestas en la sala procedan de las dotes de las monjas. Para plantear tal posibilidad, con rigor, sería necesario acudir a las fuentes documentales conservadas en el archivo del monasterio. Frente a esto, si sabemos que doña Rosa Borrero entregó a su hermana, sor Encarnación Borrero, una serie de cristales, lozas y figuras del Nacimiento y que, por medio de ella, pasaron a ser propiedad del monasterio como consta en un inventario fechado en 1852⁵³.

Al público visitante, ajeno al mundo de la clausura y por lo tanto desconocedor de sus modos de vida y reglas, no se le explican el significado de los términos, como dote. Podemos observar también cierta confusión en la interpretación de las figuras, dividiéndolas en figuras de Nacimiento y figuras costumbristas, cuando éstas últimas también fueron concebidas como figuras de Nacimiento y no como tipos de costumbres, aunque ahora puedan interpretarse también así [fig. 63 y 64]. Por lo tanto, los objetos expuestos son interpretados con la visión actual, olvidando su contexto original. La interpretación de los perros, nos plantea más dudas que respuestas [fig. 65 y 66]. Se apunta que eran figuras ornamentales y ante tal afirmación cabe preguntarse qué decoraban en el monasterio. Por otro lado se traslada que formaban parte de los

⁵² FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ (2006): 195.

⁵³ AMLCC. Doc. 5-24. *Lista de las piezas del nacimiento y lozas de propiedad de Rosa Borrero, que la abadesa entrega a la madre Natividad, incluye la tasación de las piezas*. Ca. 1852.

nacimientos del monasterio, “en los que alrededor del pesebre se acumulaban toda suerte de imágenes”. Esta afirmación, “toda suerte de imágenes”, es demasiado abierta y debería plantearse el tipo de imágenes que integraban los nacimientos, de acuerdo con los testimonios documentales y materiales conservados. Además, se dice que estas imágenes se acumulaban, sin explicar las prácticas y motivaciones generadoras de ese hecho.



Fig. 63: *Figura de Belén*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas. Fig. 64: *¿Sucre y la marquesa de Solanda?* S. XIX. Madera tallada y textiles policromados. Cuenca, Museo de las Conceptas.



Fig. 65: *Perros*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas. Fig. 66: *Perros*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.

En un intento de acercar a los visitantes la vida en clausura, todos los museos de los monasterios ecuatorianos incluyen la recreación de algunos espacios claustales, generalmente relacionados con las actividades cotidianas de las monjas, como la cocina, las labores de aguja, etc. y la recreación de una celda, muchas de ellas con su respectivo maniquí que representa a una religiosa, como si fuera un elemento indispensable para comprender la vida claustral [fig. 67, 68, 69 y 70]. De este modo, el visitante se adentra en un espacio a medio camino entre museo y centro de interpretación, en el que junto a las obras patrimoniales, conviven recreaciones de la vida claustral. Estas celdas en ninguno de los museos ecuatorianos responde a la musealización de una celda real de las monjas, por lo que las dimensiones de los espacios, las condiciones lumínicas y la confortabilidad están totalmente alteradas.



Fig. 67: Riobamba, Museo de Arte Religioso. Recreación de una celda. Fig. 68: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Recreación de una celda.



Fig. 69: Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Recreación de una celda. Fig. 70: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Recreación de una celda.

A continuación analizaremos lo que ha sucedido en estos museos con los objetos pertenecientes al ciclo litúrgico de Navidad, cómo se han presentado y la información que sobre ellos se traslada a los visitantes.

V.II. La exposición de los objetos devocionales del ciclo litúrgico de Navidad de las clausuras femeninas ecuatorianas

Por lo que respecta a las imágenes que participan en el ciclo litúrgico de Navidad, como ya se ha ido exponiendo en cada caso particular, muchas de ellas han sido musealizadas y otras han sido descartadas por no ser consideradas obras de arte⁵⁴. Esta musealización ha afectado, especialmente, a los nacimientos y a las imágenes del Niño Jesús.

La musealización de los nacimientos ha conllevado la descontextualización de sus figuras, al ser separadas de su contexto original, que era su razón de ser y convertirse en piezas de vitrina. Las figuras, además, han perdido su identidad y dimensión, puesto que, al haber sacrificado el conjunto, se muestran como objetos de valor, es decir, han quedado reducidas a objetos artísticos/decorativos o documentos etnográficos/costumbristas. Como ya hemos analizado, la restauración y musealización de los nacimientos, solo se ha preocupado de poner en valor las figuras, sin plantearse el funcionamiento de las mismas⁵⁵. Al cercenar el discurso narrativo se han modificado las experiencias receptivas del espectador, puesto que su innegable identidad artística, por sí sola, no permite experimentar la compleja realidad del espectáculo total que constituían los nacimientos de los que formaban parte⁵⁶. Al desaparecer el espacio y escenografía en el que se situaban las figuras, se ha eliminado también su intención dramática. Muchos de estos espacios/salas, sujetos, por otro lado, a continuas transformaciones, ahora han sido reinventados, como analizamos en el segundo capítulo de esta tesis doctoral, pero presentados como recreados o históricos. Por todo ello, al contemplar aisladas las figuras nuestra comprensión de las mismas es incompleta, ya

⁵⁴ De acuerdo con Kubler, “la decisión de descartar algo está lejos de ser una decisión simple. Como cualquier tipo de acción fundamental, aparece en la experiencia diaria. Es una inversión de los valores. Aunque la cosa fue una vez necesaria, rechazada se convierte en basura o desecho. Lo que una vez fue valioso ahora no tiene valor; lo deseable ahora ofende; lo bello se ve ahora feo. Cuánto descartar y qué descartar son preguntas cuyas respuestas ocupan muchas consideraciones” [KUBLER (1988): 139].

⁵⁵ “La restauración, en sentido global, se entiende como una intervención encaminada a poner en funcionamiento un objeto producto de la actividad humana, excluyendo cualquier otro tipo de intervención; enunciado así, es, pues, sinónimo de reparación, restitución, restablecimiento de la funcionalidad de un objeto en su sentido más amplio. Y en este sentido en nada se diferencia la restauración de una obra de arte de la de una de producción industrial: un ordenador, por ejemplo.

Ahora bien, el concepto de restaurar, aplicado al campo específico del arte, adquiere un significado diferenciado que está determinado por la propia naturaleza de la obra de arte y su finalidad. En efecto, si restaurar es poner en funcionamiento un objeto, habrá que determinar en primer lugar cuál es el funcionamiento del arte para poder especificar más tarde qué tipo de funcionamiento es el que queremos restablecer”. MARTÍNEZ JUSTICIA (2000): 23.

⁵⁶ En este sentido, nos parece muy interesante la reflexión de Kubler acerca de los valores de posición, poniendo como ejemplo un Apostolado de Zurbarán, que “es una obra unificada y coherente. Consta de doce o trece retratos de apóstoles. Cada cuadro puede verse sólo, pero la intención del pintor y el deseo del cliente era tener el conjunto completo para verlo unido, como una obra de arte «integral» en una secuencia prescrita y ocupando un espacio específico” [KUBLER (1988): 160].

que desconocemos su valor de posición. Recordemos que la misma cosa, como afirmó Kubler, “puede valorarse de forma muy diferente como un objeto separado del contexto y como obra integrada en su conjunto original”⁵⁷ [fig. 71, 72 y 73].



Fig. 71: *Figuras de Belén*. Cuenca, Museo de las Conceptas. Fig. 72: *Figuras de Belén*. Cuenca, Museo de las Conceptas.



Fig. 73: *Figuras de Belén*. Cuenca, Museo de las Conceptas.

Esta pérdida de memoria, dentro de los monasterios, es muy problemática. No estamos ante un museo o un coleccionista que ha formado un conjunto reuniendo objetos de muy diversa procedencia y que, por lo tanto, desconoce cuál era su funcionamiento. Por ello, podemos concluir que las restauraciones efectuadas en los belenes quiteños así como su musealización, no han rastreado el proceso histórico que ha construido la imagen que hoy tenemos de ellos y, mucho menos, han valorado el impacto futuro de esas intervenciones. Si bien es cierto que toda intervención siempre es legítima, también lo es que ésta “ha de estar basada en una auténtica relación dialógica,

⁵⁷ KUBLER (1988): 160 y 161.

en una investigación seria y rigurosa de esa historia efectual o espesor histórico que media nuestra interacción con el pasado”⁵⁸. Sin embargo, estas intervenciones han carecido de las propuestas de criterios y de los métodos de actuación propios de la restauración como método de investigación artística, que son absolutamente necesarios si se quieren obras con rigor científico, puesto que ¿cómo es posible intervenir con garantía algo que previamente no se conoce?⁵⁹. Las actuaciones llevadas a cabo, realizadas desde el desconocimiento de lo que realmente era un Belén y de su funcionamiento, en relación a las prácticas piadosas de las monjas⁶⁰, ha provocado que hoy nos encontremos con vitrinas llenas de figuras y belenes en los que las figuras no forman parte de un relato, sino que éstas se exhiben, puesto que todas miran al espectador en lugar de establecerse relación entre ellas [fig. 74 y 75].



Fig. 74: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Coro alto. Sala de escultura. Fig. 75: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Coro alto. Sala de escultura.

⁵⁸ MARTÍNEZ JUSTICIA (2000): 35.

⁵⁹ MARTÍNEZ JUSTICIA (2000): 44. “Debería ser una *conditio sine que non*, previa a cualquier intervención sobre todo tipo de obra de arte, ese trabajo de investigación encaminado a recabar de y en torno a dicha obra el mayor número de datos posibles, comenzando por el simple análisis visual, para apreciar su aspecto, su situación física aparente, sus valores formales, su calidad técnica, etc.

Hecho este primer reconocimiento, el paso siguiente se encaminaría a la investigación del estado material de la obra, a través de una serie de operaciones de muy diverso tipo –tomas de muestras, análisis de materiales, espectrográficas, etc.-. Y junto a ello la investigación histórica: documentos de archivo, fuentes textuales, iconográficas, etc. Se trata, en definitiva, de un trabajo de tipo multidisciplinar”. MARTÍNEZ JUSTICIA (2000): 43

⁶⁰ “Los museos están llenos de objetos que forman el patrimonio material y que son el soporte del patrimonio inmaterial. Desde el punto de vista museológico, lo inmaterial no puede existir sin lo material y, en consecuencia, insistir hoy en el patrimonio inmaterial es fruto del continuo olvido en que este se ha tenido hasta ahora por parte de los políticos y de los responsables del patrimonio”. FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ (2006): 269.

Los museos conventuales también han empleado las figuras del Belén para crear nuevos discursos. Ejemplo de ello es el *Belén Montuvio* expuesto en la Navidad del año 2016 en el Museo del Carmen Alto de Quito (Ecuador) [fig. 76]. Este Belén, poblado con algunas de las trescientas figuras que formaron parte del Belén del monasterio, fue una propuesta de la Fundación Museos de la Ciudad en la que se tomó como principal referencia las formas, ritos y expresiones culturales del pueblo montuvio. Este grupo social ecuatoriano, producto de la mezcla de españoles, afrodescendientes e indígenas ubicados en el litoral del país, posee, como una de sus principales expresiones culturales, el *chigualo*. Se trata de un festejo, que se desarrolla entre el veinticinco de diciembre y el dos de febrero, consistente en la suma de canto, baile y juego, en el que se lleva la imagen del Niño Jesús en procesión, por padrinos e invitados, hasta la casa en donde se prepara un altar para su recibimiento, entonándose versos dedicados al Niño Jesús.



Fig. 76: *Belén Montuvio*. Quito, Museo del Carmen Alto.

Esta descontextualización de las figuras barrocas quiteñas, presentadas en su calidad de tipos costumbristas y, por lo tanto, recontextualizadas en un nuevo marco, se justificó desde el Museo del Carmen Alto por su vistosidad y “la riqueza cultural que esta manifestación social de nuestro país encierra, presentamos a nuestro amigos y visitantes el “chigualo navideño” o “navidad montuvia”, en la que podrán observar una “mixtura” entre el pesebre tradicional carmelita y un “nacimiento montuvio”, que a través de varios recursos museográficos, permitirán observar y contextualizar algunos aspectos culturales y antropológicos ligados a la cosmovisión de este grupo étnico alrededor de esta celebración”⁶¹ [fig. 77 y 78].



Fig. 77: *Belén Montuvio*. Quito, Museo del Carmen Alto. Fig. 78: *Belén Montuvio*. Quito, Museo del Carmen Alto.

Las figuras fueron utilizadas para construir un discurso muy diferente para el que fueron creadas. Esta propuesta y justificación se basó en dos ideas, a nuestro juicio, erróneas. Por un lado, no existe un “pesebre tradicional carmelita”, los belenes de los monasterios carmelitas no presentan ninguna particularidad que los diferencie de los de otra orden religiosa. Y por otro, tampoco existe un “belén montuvio”, en esta región no hay un desarrollo del Belén con características propias. Lo que se ha realizado es una escenografía que representa la arquitectura tradicional de la costa ecuatoriana y que se ha poblado con figuras barrocas, que representan a las distintas razas existentes en los siglos XVII y XVIII en la Real Audiencia de Quito.

En cuanto a las imágenes del Niño Jesús, éstas han abandonado sus espacios claustrales, altares y celdas, para ocupar las vitrinas de los museos conventuales. En la última propuesta museográfica/expositiva para el Monasterio de la Santísima Trinidad,

⁶¹ <https://www.facebook.com/notes/museo-del-carmen-alto/la-navidad-montuvia-en-el-carmen-alto/611031789080114>

Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador), se ha creado una sala en la que se reúnen las imágenes del Niño Jesús hasta entonces repartidas por el monasterio [fig. 79]. Estas salas muestran las imágenes a modo de colección, negando la importancia cultural así como la trascendencia simbólica que éstas tuvieron como ejes de la vida espiritual del monasterio, para ser presentadas finalmente como mera muñequería. La creación de espacios como éstos dentro de los monasterios es problemática, puesto que los monasterios, aunque sean parcialmente visitables, siguen siendo, ante todo, un monasterio y no un museo, en el que el conjunto de imágenes del Niño Jesús no es fruto de un interés coleccionista por parte de las monjas, sino el resultado de la suma de un gran número de imágenes devocionales acumuladas a lo largo de los siglos, con una clara función cultural, y presentes de forma cotidiana en las celdas de las religiosas y en las principales estancias de la clausura. Por lo tanto, su función se distorsiona y las imágenes son presentadas, únicamente, como obras de arte. Tal es así, que son desprovistas de sus ajuares con el fin de que se pueda apreciar la calidad escultórica de las mismas [fig. 80]. Sin embargo, esta desnudez también permite contemplar los goznes de las articulaciones y los distintos acabados de las policromías, es decir, aquello que no estaba realizado para ser visto. La exposición de las obras, de esta manera, se centra en cuestiones puramente formales, como son las estilísticas y técnicas. Si estas imágenes se hubieran presentado en relación con las pinturas y los textos conservados en los monasterios, se vería como éstas nunca se mostraban desnudas, sino vestidas con ricos ajuares, tanto en los espacios femeninos como masculinos [fig. 81 y 82].



Fig. 79: *Vitrina con imágenes del Niño Jesús*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fig. 80: *Vitrina con imágenes del Niño Jesús*. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador.



Fig. 81: Anónimo. *Santa Teresa dialogando con el Niño Jesús*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Arequipa, Museo de Arte Virreinal Santa Teresa. Fig. 82: Fray Juan del Santísimo Sacramento, atribución. *La fuente mística del Carmelo o Apoteosis del Carmelo* (detalle). Medios del S. XVII. Óleo sobre lienzo, 323 x 317 cm. Córdoba, Iglesia de San José (San Cayetano).

La desnudez de las obras escultóricas también se ha producido en las figuras de Nacimiento de carácter vestidero, que nunca se mostraban desnudas en el Belén [fig. 83]. Es el caso, por ejemplo, de los ángeles, que aunque ahora se exhiban desnudos siempre se vestían [fig. 84]. Prueba de ello son las imágenes que aún conservan sus vestidos [fig. 85], así como las pinturas que representan algunas de estas imágenes, caso del lienzo de la *Inmaculada de Quito* (S. XVIII) de la Gobernación del Departamento del Cauca de Popayán (Colombia), a modo de verdadero retrato de una *Virgen Apocalíptica* de Bernardo de Legarda⁶². La imagen de la Virgen María se presenta sobre una peana con unos brazos en los que hay dispuestas dos tallas de ángeles que reproducen modelos escultóricos y, que por lo tanto, también aparecen vestidos⁶³ [fig. 86]. La pintura, como hemos venido apuntando a lo largo de esta tesis doctoral, ha de ponerse en relación con la escultura y no presentarse como dos artes aislados.

⁶² KENNEDY (2002C): 184-203 y KENNEDY TROYA (2010): 22-43.

⁶³ Arbeteta Mira denomina a estos ángeles como “embranchados”, por sus brichos, es decir, la cinta metálica usada para el bordado de textiles y confección de galones [ARBETETA MIRA (2000): 61 y 63 y ARBETETA MIRA (2006C): 143]. Sin embargo, es una terminología que no se utiliza en la historiografía artística ecuatoriana y que tampoco hemos encontrado en ningún documento antiguo, pese a que la autora afirme que es empleada en Ecuador.



Fig. 83: Anónimo. *Mujer de las medias rojas*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Fig. 84: Anónimo. *Ángeles*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara.



Fig. 85: Anónimo. *Ángel*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 21 x 16 x 10 cm. Ecuador, colección Pérez Moscoso. Fig. 86: Anónimo. *Inmaculada de Quito*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 198 x 144 cm. Popayán, Gobernación del Departamento del Cauca.



Fig. 87: *Urnas de hojalata con imágenes del Niño Jesús y el Nacimiento. Riobamba, Museo de Arte Religioso.*

Estas propuestas museográficas muestran las obras pero las presentan como una colección de objetos en la que parece tener mayor importancia la cantidad de objetos reunidos que los propios objetos. Las obras son cosificadas, pierden su identidad para convertirse en un número y se olvida su función. Esa misma idea de acopio nos produce la sala del Museo de Arte Religioso de las Conceptas de Riobamba (Ecuador) en la que se han reunido en un mismo espacio todas las urnas que acogen la imagen del Niño Jesús o del Misterio, pero que en ningún momento se traslada al visitante la función de las mismas, ni el lugar que ocuparon en la clausura [fig. 87].

De esta manera en los museos se cumple con el derecho a contemplar y con la obligación de hacer el patrimonio accesible, pero los objetos que son contemplados no muestran toda su realidad. Si el arte contemporáneo ha ayudado a desprejuiciar la mirada y a contemplar como arte aquello que no es más que un vestigio antropológico o testigo de la historia de la vida cotidiana, no debemos perder de vista su auténtica función, su razón de ser. Los objetos del ciclo litúrgico de Navidad que hemos analizado en esta tesis, tenían, ante todo, una función devocional, que la historiografía artística, desconocedora de estos usos y funciones, ha presentado únicamente como

objetos artísticos, olvidando la importancia de la conservación integral del objeto, teniendo en cuenta su forma, su contexto y su significado, porque, sin éstos, parte de la memoria puede perderse, transformarse, falsificarse, olvidarse e, incluso, llegar a negarse⁶⁴.

V.III. Los objetos devocionales de la Navidad en los conventos y museos masculinos ecuatorianos

En el caso de los museos de los conventos ecuatorianos, correspondientes a comunidades masculinas, los proyectos museográficos han eliminado de sus discursos expositivos las imágenes pertenecientes al ciclo litúrgico de Navidad. No sabemos si este hecho responde al desconocimiento de las mismas, a su escasa valoración como obras artísticas o al hecho de que estos objetos devocionales se hayan presentado como producto de “un arte con identidad femenina”⁶⁵ y, por lo tanto, como tales no tienen cabida en un discurso plenamente masculino⁶⁶. Kennedy afirma que “las decenas de *Ecce Homo*, de crucifixiones y de Niños Jesús en diversas actitudes parecen mostrar un mundo distinto al de los círculos masculinos, sobre todo el modo más íntimo y doméstico con el que rodean y adornan sus figuras”⁶⁷. Sin embargo, como se ha visto en esta tesis doctoral, monjas y frailes celebraban la Navidad y, por consiguiente, ni esta celebración ni sus imágenes eran exclusivas de las comunidades femeninas.

En el año 1965 se inauguró el Museo de Santo Domingo, perteneciente al Convento Máximo de Santo Domingo de Quito (Ecuador), a iniciativa del Padre Vargas. Éste publicó un año antes una vista del Museo de Santo Domingo, una sala en la que se acumulaban los objetos, como si de un gabinete se tratase, del que desconocemos cómo podía ser visitado [fig. 88]. El museo contaba con varias imágenes del Niño Jesús que en la reforma realizada en el museo por el Padre Gonzalo

⁶⁴ DECAROLIS, N. y RISNICOFF DE GORGAS, M. “L’image de l’existant et la restitution de la mémoire”, *Symposium Museology and Memory. ICOFOM Study Series*. Núm. 28, (1997), pp. 79-85. Recogido en FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ (2006): 195.

⁶⁵ “Tengo la impresión, sin embargo, de que este imaginario no sólo se iba construyendo por la elección expresa de objetos que fabricaban, contrataban o recibían las mujeres dentro de los monasterios, sino también por aquellas devotas que desde fuera apuntalaban la vida de los mismos. Quizás también los devotos hombres externos a la hora de legar sus bienes escogieran aquellas obras cuyas advocaciones podían ser más *propias* de la devoción femenina”. KENNEDY TROYA (2002B): 108-127.

⁶⁶ “La selección que se hace de los objetos [en los museos] no suele ser imparcial ni carece de una determinada intencionalidad, que lleva a que la memoria se vea mediatizada por los recuerdos selectivos que la inteligencia humana realiza con el propósito de resaltar, ignorar o seleccionar aquellos valores que se pretenden proponer a la sociedad como modelos de un determinado estado social, político o religioso. Es preciso, por tanto, evitar que la memoria sea falsificada o simplemente negada”. FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ (2006): 195 y 196.

⁶⁷ KENNEDY TROYA (2002B): 108-127.

Valdivieso, dentro del Proyecto de Cooperación Técnica Ecuador-Bélgica (1987-1994), pasaron a sus reservas. El museo cambió su museografía y también su nombre, pasando a denominarse Museo de Arte Fray Pedro Bedón⁶⁸.



Fig. 88: Quito, Museo de Santo Domingo (1964). Fotografía reproducida en Vargas, José María, OP. *El arte ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1964, lámina sin paginar.



Fig. 89: Restauración de los bienes muebles del almacén del Museo Fray Pedro Bedón. Quito, Convento Máximo de Santo Domingo.

⁶⁸ El proyecto comprendió la elaboración del guión para el museo, la propuesta museográfica y la implementación de la exposición, con la construcción del mobiliario para la misma y de las reservas de los diferentes fondos del convento, así como la definición del nuevo uso de algunos espacios relacionados o inherentes a la actividad museística en el convento. Se editaron varias publicaciones relacionadas con la difusión del museo y la actividad desarrollada por el área de museografía.



Fig. 90: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Convento Máximo de Santo Domingo. Museo Fray Pedro Bedón. Fig. 91: Anónimo. *Niño Jesús*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada. Quito, Casa Museo María Augusta Urrutia.

Estas obras han permanecido silenciadas en sus almacenes hasta que, en el año 2016, la Alcaldía de Quito (Ecuador), a través del Instituto Metropolitano de Patrimonio, decidió acometer la restauración de cuatrocientos treinta y siete de esos bienes⁶⁹. Entre ellos está la conocida imagen de *San Juan Bautista Niño* (S. XVIII), reproducida por el Padre Vargas como una de las imágenes más destacadas del patrimonio del convento, pero que tras la reforma del museo no se expuso⁷⁰ [fig 89]. De todas las imágenes del Niño Jesús, destacamos un Niño Jesús bendiciendo y abrazado a la cruz (S. XVIII) [fig. 90], desconocido hasta el momento, que repite el mismo modelo que una de las tallas conservadas en la Casa Museo María Augusta Urrutia de Quito (Ecuador) [fig. 91].

Sin embargo todas estas imágenes infantiles no representan, como se ha afirmado, al Niño Jesús, sino que parte de ellas, las que están sentadas en sillas [fig. 89], son ángeles que debieron pertenecer a la decoración escultórica de algún retablo del convento, como sucede en muchos retablos de la Escuela Quiteña. El estudio de todas estas obras nos permitirá completar, en un futuro, el catálogo de la iconografía del Niño Jesús en la Real Audiencia. El convento cuenta también, al menos, con un Misterio, reproducido en varias ocasiones, cuyo Niño Jesús duerme en una preciosa cuna barroca, algo que, como hemos analizado, no fue frecuente en los nacimientos quiteños⁷¹ [fig. 92].

⁶⁹ “Municipio de Quito avanza el rescate de 437 piezas de arte en convento de Santo Domingo”, *Exacto revista digital*. Quito, 8 de junio de 2016. <http://exactodigital.com/municipio-quito-avanza-rescate-437-piezas-arte-en-convento-santo-domingo/>

⁷⁰ VARGAS (1972): 84 y VARIOS (1965): ficha 71.

⁷¹ ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 282 Y 283 y VALIÑAS LÓPEZ (2011): 132 y 133.



Fig. 92: Anónimo. *Misterio*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Convento Máximo de Santo Domingo.



Fig. 93: *Vitrina con imágenes del Niño Jesús en la Exposición Navidad Franciscana*. Navidad 2016. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Museo Fray Pedro Gocial.

La Navidad tampoco ha tenido cabida en el discurso expositivo del Museo Franciscano Fray Pedro Gocial del Convento Máximo de San Francisco de Quito (Ecuador), a pesar de que el convento cuenta con varias imágenes del Niño Jesús guardadas en sus repositorios, como hemos visto en esta tesis, así como con algunas

figuras de Nacimiento barrocas⁷². Este museo abrió sus puertas como Museo de San Francisco en 1950. Su instalación estuvo vigente hasta el año 1983, cuando el Proyecto Ecuador-España inició su restauración arquitectónica así como la de las obras expuestas, que se prolongaron hasta el año 2002, aunque parte de sus salas se reabrieron ya al público en 1995⁷³. En el año 2001 el Capítulo Local de la Orden Franciscana aprobó el cambio del nombre del museo por el de Museo Franciscano Fray Pedro Gocial. Solo con motivo de la exposición *Navidad Franciscana* celebrada en el museo en la Navidad del año 2016, han podido verse el *Niño de la O* del convento así como el famoso Niño Jesús obra de Manuel Chili *Caspicara* [fig. 93].

En base a lo expuesto, parece que el panorama ha ido cambiando en los últimos meses, al mostrar cómo las comunidades masculinas también tuvieron imágenes del Niño Jesús, aunque éstas solo sean presentadas como objetos artísticos. Recordemos que uno de estos frailes y, por lo tanto, hombre, el gran místico san Juan de la Cruz (1542-1591) en las fiestas navideñas celebradas en 1585 en el convento de las carmelitas de Granada (España), proclamó extasiado ante la imagen del Niño Jesús: “Mi dulce y tierno Jesús: / si amores me han de matar, / ahora tengan lugar”⁷⁴. Se trata de una aproximación al Niño Jesús tan afectiva como la que encontramos en los claustros femeninos y, además, nos muestra y prueba cómo sus imágenes también estaban presentes en las comunidades masculinas⁷⁵. Ejemplo de ello es el venerable carmelita

⁷² Es tradición oral en el convento que éste contó con un gran Belén, como los de los monasterios femeninos quiteños. Se conservan en sus almacenes, al menos, dos ángeles [ESCUDERO ALBORNOZ (2007): 275 y VALIÑAS LÓPEZ (2011): 166 y 167] y la escena de Jesús entre los doctores [VALIÑAS LÓPEZ (2011): 314 y 315]. Como no se ha realizado ningún tipo de investigación en el archivo del convento, creemos que lo mejor es no lanzar ningún tipo de hipótesis sobre estas figuras, salvo que estas piezas parecen indicar que el convento contó con un Belén. En relación a los nacimientos que pudieron tener los franciscanos, García Durán plantea sin documentación alguna que “a inicios del período colonia la encomienda dada a los franciscanos era muy extensa y comprendía 37 sitios; entre ellos Caranqui, Atuntaqui, Cotacachi, Otavalo, Pomasqui, Cotacollao, Mulaló, Pujilí, Saquisilí, Chimbo, Guano y Paute y Gualaceo en la actual provincia del Azuay. Podemos imaginar que en todos estos lugares y destinos se habría introducido la costumbre de “componer” el pesebre en muchos casos con imágenes del niño Dios traídas de España (en particular Sevilla), Flandes y, eventualmente, una que otra portuguesa o italiana; los más importantes en calidad posiblemente con destino a ciudades como Quito y Cuenca” [GARCÍA DURÁN (2012): 90-101]. Lanzar hipótesis como esta, sin nada que la sustente resulta un ejercicio de imaginación pero no de trabajo científico.

⁷³ http://museofraypedrogocial.com/index.php?option=com_content&view=article&id=39&Itemid=74.

⁷⁴ ALONSO DE LA MADRE DE DIOS (1989): 370 y GARCÍA SANZ (2010B): 37.

⁷⁵ Una de las aportaciones de la exposición *La Navidad en Clausura. Imágenes del Niño Jesús en el Carmelo* [DOBADO FERNÁNDEZ (2010)] fue mostrar algunas imágenes pertenecientes a conventos masculinos de la orden, como el Convento de San José de Córdoba, el Convento de San Joaquín y Santa Teresa de San Fernando (Cádiz), el Convento del Carmen de Cádiz, el Desierto de Nuestra Señora de Belén de Las Ermitas (Córdoba) y el Museo de San Juan de la Cruz de Úbeda (Jaén), junto a imágenes del Niño Jesús de conventos femeninos.

García Sanz al estudiar la imagen del Niño Jesús en la vida cotidiana, circunscribe el ámbito conventual al mundo femenino, olvidando el masculino [GARCÍA SANZ (2010B): 129-148]. Sin embargo, al

Francisco de Niño Jesús (1544-1604), quien destacó por su gran devoción a la infancia de Cristo, volcada en una pequeña imagen del Niño Jesús al que llamaba “su Provisor”⁷⁶ [fig. 94].



Fig. 94: Venerable fray Francisco del Niño Jesús, OCD. Grabado contenido en Ignacio del Niño Jesús. *Compendio histórico de la vida del Venerable Hermano Francisco del Niño Jesús, religioso de la orden de los descalzos de nuestra señora del Carmen*. Valencia (España): 1806. Fig. 95: Fray Antonio de la Visitación, OCD. Grabado contenido en Fray Juan de Santa Ana, OCD. *Exemplar memoria del V. P. Fr. Antonio de la Visitación, religioso carmelita descalzo en el siglo D. Nuño Antonio de Godoy Ponce de León y Chaves*. Granada (España): Herederos de Joseph de la Puerta, 1758.

Los conventos de frailes, aunque muchas veces se olvide, contaron con imágenes del Niño Jesús, que, además, tenían sus ajuares al igual que las de las clausuras

abordar el ámbito doméstico, si que hace referencia a la posesión de imágenes del Niño Jesús por parte de hombres [GARCÍA SANZ (2010B): 150-152], aunque afirmando que esta devoción no fue asumida de igual manera por ambos sexos. En esta misma línea se encuentra el trabajo de Scocchera, quien afirma que en el ámbito familiar las imágenes del Niño Jesús “eran preservadas por la familia destacando el papel piadoso de la mujer al ser esta quién frecuentemente hace entrega de sus imágenes a otra mujer” [SCOCCHERA (2013): 176-186]. La defensa de estas apropiaciones femeninas sobre las imágenes, a pesar de que los documentos conservados y presentados demuestran la existencia de imágenes del Niño Jesús que pertenecieron a hombres, hace que afirme que “generalmente existió una inclinación mayor a dejar las imágenes en herencia por rama femenina, posiblemente por su carácter afectivo y piadoso”.

⁷⁶ DOBADO FERNÁNDEZ (2015): 416 y 417 y RAYA RAYA (1991): 58 y 65.

femeninas⁷⁷. Los frailes tuvieron, asimismo, visiones del Niño Jesús, como san Antonio de Padua, san Juan de la Cruz, san Juan de Dios⁷⁸, etc. Y al igual que en el caso de las monjas, se conservan vidas de frailes que tuvieron visiones del Niño Jesús, como fray Antonio de la Visitación OCD (1682-1758)⁷⁹ [fig. 95]. Frente a las vidas de las monjas, analizadas como el único modo de escritura femenina en la espiritualidad barroca, el estudio de las vidas de frailes apenas ha despertado interés. Este hecho provoca que, a pesar de la existencia de numerosos testimonios que vinculan a los hombres con las imágenes del Niño Jesús, la historiografía no los haya considerado, construyendo, a partir de una mirada fraccionada, una aproximación femenina a sus usos y funciones devocionales basada en la categoría de género⁸⁰.

En conclusión, la historiografía no solo ha descontextualizado los objetos del ciclo litúrgico de Navidad, sino que ha construido para ellos una historia que difiere mucho de la real, siendo prácticamente inexistentes las referencias bibliográficas al análisis de las prácticas devocionales en los conventos masculinos. Por lo tanto, acudir a los textos y los documentos se nos hace hoy imprescindible para conocer la realidad y complejidad de los mismos.

⁷⁷ Al igual que los retratos de monjas coronadas de Nueva España nos permiten ver cómo eran las imágenes del Niño Jesús de los monasterios femeninos del Virreinato en el siglo XVIII, algunas pinturas que representan la aparición del Niño Jesús a los santos, nos ofrecen también la posibilidad de conocer los ajueres barrocos de las imágenes del Niño Jesús. Es el caso, por ejemplo, de un lienzo de San Antonio de Padua (S. XVIII) del Oratorio de San Felipe Neri de Alcalá de Henares (España), en el que el santo sostiene un libro sobre el que aparece el Niño Jesús vestido a la usanza del siglo XVIII, con casaca y tricornio. CASTILLO OREJA (1986): 92.

⁷⁸ RAMÍREZ GONZÁLEZ (2002): 229-251.

⁷⁹ DOBADO FERNÁNDEZ (2010): 158 y 159.

⁸⁰ Scocchera al analizar la colección de imágenes del Niño Jesús en fanal del Museo de Arte Religioso Juan de Tejada y del Museo Obispo Fray José de San Alberto de Córdoba del Tucumán (Argentina) recuerda el uso de las novenas al presentar los vínculos existentes entre texto e imagen: “con las novenas del Niño Dios el fiel podía practicar los ejercicios y oraciones como una preparación espiritual previa a la celebración de la navidad o del Corpus Christi donde esta devoción cobra especial relevancia. Tal es el caso de la novena denominada “Breve y utilísimo modo de venerar el alma devota al nacimiento del Niño Dios” compuesta por un padre de la Compañía de Jesús en la que se exhorta a los fieles a dar cobijo al Niño frente a la “[...] descortesía en muchos corazones de los cristianos. Un santo Monje vio a un hermosísimo Niño, que, tiritando de frío, lloraba recostado sobre la nieve: preguntóle quien era y por qué lloraba y el tierno Niño, que era Jesús le respondió: Ay pobrecito de mí! Que estoy sobre esta helada nieve pobre, solo y abandonado; y por más que yo lloro y lo suplico no hayo quien compadecido me recoja” [*Breve y utilísimo modo de venerar el alma devota al nacimiento del Niño Dios*. Valencia (España): Joseph Estevan Dolz, 1760]. Con estas palabras se expone la condición de humildad y pobreza del Niño, promoviendo la piedad del fiel por su padecimiento del Niño, pero también se exhorta a los fieles a protegerlo dándole cobijo. Así, se promueven prácticas activas, como la elaboración de vestimenta y un lugar de descanso adecuado para el Niño. Estas actividades, propias del hacer cotidiano femenino –como las labores manuales conventuales o como parte de la educación de las niñas– cobran un carácter trascendente a la vez que se propicia la veneración. Así, prácticas cotidianas femeninas se transforman en prácticas virtuosas que permiten un acercamiento a una divinidad humanizada” [SCOCCHERA (2013): 176-186]. A pesar de que el ejemplo dado en la novena es de “un santo monje”, no se repara en la condición masculina del vidente, sino que ésta visión es utilizada para proponer y justificar actividades a las que se dota de carácter femenino.

V.IV. Conclusiones: el museo conventual como espacio doméstico musealizado

Por todo lo expuesto pensamos que un museo conventual no debería funcionar como un mero contenedor de una colección de objetos artísticos⁸¹. La falta de investigaciones y estudios especializados acerca de los monasterios ecuatorianos provoca que la experiencia que se tiene en los casos expuestos no sea del todo satisfactoria. Puesto que no se puede volver al pasado, es necesario recuperar la microhistoria frente a la historia general de la clausura, los usos y funciones de las imágenes y articular nuevos discursos museísticos con los objetos expuestos, para evitar, en la medida de lo posible, su descontextualización. Parte de estos procesos son irreversibles y, por lo tanto, tenemos que ser conscientes de qué pasa en ellos y no sólo celebrarlos, puesto que en estos museos hemos encontrado anacronismos, falsas reconstrucciones e interpretaciones que generan confusión en vez de un acercamiento al objeto⁸².

En los museos de los monasterios debería primarse la conservación de los ambientes, en vez de derribar y construir nuevos espacios [fig. 96], llevando a cabo una restauración global de cada una de las salas, tanto de los espacios como de sus objetos. Preservar la autenticidad de los espacios, con su historia [fig. 97], frente a la recreación, máxime cuando ésta no se produce, por diferentes motivos, con total fidelidad⁸³, conservándolos tal y como estaban, o están, al ser habitados por las monjas, sin idealizarlos ni falsearlos cambiando las obras de lugar por razones estéticas [fig. 98]. Aunque hemos de ser conscientes de que quizás lo que hay también puede responder a una remodelación anterior y, por lo tanto, igualmente falsa y problemática en relación al estado original⁸⁴.

⁸¹ Puesto que ésta es una problemática que afecta a todos los monasterios musealizados y no solo a los ecuatorianos, incluimos también algunos ejemplos de monasterios españoles y peruanos, con comunidades vivas, que nos permitirán ampliar el horizonte.

⁸² En el folleto de mano del Museo Conventual de las Descalzas de Antequera (España) se dice que “la instalación museográfica de sus salas responde al concepto de museo conventual ya clásico en otras grandes clausuras españolas, lo que le confiere el encanto añadido de sentir el paso de los siglos ante nuestra lenta mirada” [folleto de mano, sin fechar]. Llama nuestra atención que se hable de un concepto de museo conventual clásico, cuando, en realidad, si analizamos los diferentes museos conventuales existentes en España podemos encontrar soluciones museográficas muy diferentes. Por otro lado, también cabe preguntarse cuál es el modelo “clásico”.

⁸³ Para la construcción en 1982 del Museo del Monasterio del Sancti Spiritus de Toro (España) se derribaron parte de sus dependencias históricas, con el fin de edificar una construcción de nueva planta que acogiera el museo y la portería del monasterio.

⁸⁴ “Las intervenciones, reformas u obras en general se han sucedido a lo largo de la historia y debe de decidirse con criterios conformes a la legislación de patrimonio histórico la forma o apariencia final del espacio y bienes que se pretenden exhibir”. DE LA MATA (2013): 12-21.



Fig. 96: Toro, Museo del Monasterio del Sancti Spiritus. Salas expositivas. Fig. 97: Toro, Monasterio del Sancti Spiritus. Refectorio.



Fig. 98: Granada, Museo del Monasterio de la Concepción. Museo (antigua sala capitular). Fig. 99: Toledo, Museo del Convento de Santa Isabel de los Reyes. Museo (antiguo refectorio).

La musealización de algunos monasterios ha alterado parte de los espacios más importantes para la vida claustral, como la sala capitular, el refectorio o los coros, al introducir arquitecturas expositivas que alteran sus volúmenes y la visión espacial⁸⁵, lo que ha provocado que la importancia de estos espacios se haya desdibujado, por lo que sería deseable devolverles, en la medida de lo posible, su identidad [fig. 99]. Se debería

⁸⁵ Es el caso, por ejemplo, del Museo del Monasterio de la Concepción de Granada (España), en el que su sala capitular ha sido completamente musealizada, al igual que su sala de comunidad, pero presentadas al visitante como si siempre hubieran estado así: “el visitante que acuda a conocer el Monasterio de la Concepción, no se va a encontrar únicamente obras de arte religioso expuestas como en los museos habituales. Lo más significativo de la visita a este conjunto conventual es contemplar las obras de arte ubicadas en su contexto, en el espacio y con el fin para el que fueron concebidas” [folleto de mano del museo, sin fechar]. El Museo del Convento de Santa Isabel de los Reyes de Toledo (España) cuenta con un discurso coherente y didáctico, que permite aproximarse a la historia del convento y su fundación, a los distintos espacios arquitectónicos que componen el inmueble histórico, a los fundadores de la orden, a su liturgia y vida cotidiana, a la devoción conventual y a sus tesoros artísticos. Si el contenido del museo es adecuado, la ubicación del mismo no lo es tanto, puesto que se localiza en el refectorio, del que se dice “que sigue conservando su configuración original intacta” [FERNÁNDEZ VINUESA (2007): 9], pero la realidad es otra, puesto que el mobiliario original ha sido retirado para colocar en su lugar el montaje expositivo, que distorsiona la volumetría del espacio. En el Convento de Santa Rosalía de Sevilla (España) se han musealizado en el año 2012 el coro alto y algunas estancias de la clausura, como la Galería o paso del Calvario, en la que las monjas rezan durante la noche del Viernes Santo, o el Altar de las Jornaditas, ante el que las monjas rezaban las Jornadas.

llegar a un equilibrio en los espacios históricos con los sistemas de información y control de visitantes, para no inundar las salas de elementos ajenos al ambiente, como un uso excesivo de mobiliario museográfico, con el fin de que éstos no sean agresivos con los ambientes originales y que, al mismo tiempo, cumplan las funciones de informar y preservar la integridad de las obras expuestas⁸⁶.



Fig. 100: Madrid, Museo del Monasterio de las Descalzas Reales. Sala capitular. Fotografía reproducida en Romero Coloma, Aurelia María. “El “Ecce Homo” y La “Dolorosa” de Pedro de Mena en el Monasterio de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*. Núm. 126, (1995), pp. 12-17. Fig. 101: Madrid, Museo del Monasterio de las Descalzas Reales. Sala capitular, actual sala de escultura.



Fig. 102: Arequipa, Museo del Monasterio de Santa Catalina. Dormitorio convertido en pinacoteca. Fig. 103: Arequipa, Museo de Arte Virreinal Santa Teresa. Sala dedicada a la infancia de Cristo.

Por otra parte, debería evitarse, siempre que sea posible, la deslocalización interna de las obras⁸⁷. Esto es, las obras que se encuentran en los lugares originales para los que fueron realizadas no deberían ser trasladadas a los museos claustrales, tanto por razones obvias de rigor y respeto histórico, como por un sentido elemental de la óptima

⁸⁶ GARCÍA RAMOS (2013): 34.

⁸⁷ DÍEZ (2014): 217-238.

valoración en la lectura de las obras y del entorno arquitectónico, decorativo y devocional concreto para los que fueron pensadas. La realidad es que la tendencia habitual en los museos claustrales ha sido, y aún es⁸⁸, es crear diversas salas temáticas, ya sea por iconografía o por material, lo que descontextualiza las obras al presentarlas únicamente como objetos artísticos, olvidando sus funciones devocionales así como su relación e interrelación con las monjas⁸⁹ [fig.100, 101, 102 y 103]. Asimismo, como objetos devocionales, las imágenes deberían mostrarse en sus escaparates puesto que era el mueble primordial de los recintos sagrados⁹⁰.

⁸⁸ La propuesta realizada en el año 2015 por Gila Medina para musealizar el Monasterio de la Encarnación de Granada (España) plantea la creación de salas temáticas de escultura, pintura y artes decorativas, desde un punto de vista histórico-artístico, sin tener presente los usos y funciones de las obras expuestas. GILA MEDINA (2015): 32-44.

⁸⁹ El Padre Rodríguez G. de Ceballos al referirse al Museo de las Descalzas Reales de Madrid (España), creado en 1960, afirmó que “el Museo de las Clarisas Descalzas no es un museo cualquiera ni se deben contemplar las obras de historia y arte que atesora con la actitud y talante con que se admiran en otros museos. Estos se han estructurado, por lo general, artificialmente como una serie ordenada de objetos, arrancados a la fuerza de su contexto natural –el palacio, la casa, la iglesia, el convento- y, por consiguiente, desviados de su finalidad primera, para ser estudiados por los expertos, admirados estéticamente por los degustadores y aficionados y ser curioseados por los simples turistas. El Museo del Monasterio de las Descalzas no es, no debe ser eso. Las obras exhibidas, pinturas, esculturas, tapices, relicarios, ornamentos, piezas litúrgicas y objetos devocionales no han sido nunca arrancados del sitio para el que fueron creados o adquiridos, como tampoco ha sido violentada su finalidad primaria de servir a la liturgia, al culto y al desarrollo de la religiosidad y de la piedad de quienes permanentemente habitan el Monasterio, las religiosas de Santa Clara” [RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1998): 13-24]. Pese a lo antedicho las obras del monasterio si han sido arrancadas de sus espacios para crear con ellas salas temáticas. En 1986 se abrieron las salas de pintura flamenca, española e italiana, agrupando una serie de cuadros que “se podían ver antes en distintos lugares de la visita al Monasterio” [RUIZ ALCÓN (1986): 4-16]. Caso particular es el de su sala capitular, musealizada como sala de escultura, agrupando diversas esculturas procedentes de espacios claustrales que, en realidad, son visitables. Las numerosas fotografías publicadas desde la apertura del monasterio como museo muestran sucesivos cambios en la ubicación de las esculturas así como en las obras expuestas, por lo que hoy, para el visitante es complicado saber qué obras estuvieron originalmente en ese espacio o, al menos, antes de abrirse al público. En el caso de las esculturas de *San Francisco entregando la regla franciscana a Santa Clara* sabemos que se ubicaban en una hornacina del coro alto, tal y como las pudo fotografiar la Junta Nacional de Iconografía en 1911 [ORTEGA (1998): 63-70 y TORMO (1917): 45-47]. Este grupo fue trasladado a la Sala Capitular, al ser musealizada, presidiéndola como si siempre hubiera estado allí. Lo mismo sucede con la imagen de *María Magdalena* que Tormo pudo contemplar en 1913 en su antecoro [TORMO (1917): 8, 9 y 40], trasladada para su musealización a esta sala y que finalmente ha sido desprovista de su rico escaparate, con incrustaciones de Carey y bronce. En la última reordenación las imágenes han sido despojadas de sus escaparates, para que sean contempladas como esculturas y no como imágenes de devoción, disponiéndose sobre unos plintos que imitan la decoración de los muros de la sala, creando un falso histórico. Así, los bustos del *Ecce Homo* y la *Dolorosa* de Pedro Mena también han sido despojados de sus escaparates [ROMERO COLOMA (1995): 12-17]. Estos bustos, como imágenes devocionales, eran sacados al claustro para la procesión del Viernes Santo [TORMO (1917): 4], prácticas de activación de las imágenes que no se explican al visitante. Si todas las imágenes expuestas en la Sala capitular han sido descontextualizadas, también lo ha sido el propio espacio, en el que se ha alterado su función y programa iconográfico.

⁹⁰ Acerca de los escaparates como mueble expositor véase MORERA VILLUENDAS (2011): 30-49.



Fig. 104: Zapatos de las imágenes del Niño Jesús. Valladolid, Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana.

Estas propuestas museográficas distorsionan el rol del objeto al construir con él un discurso en el que, por lo general, se presenta como producto de un afán coleccionista por parte de las monjas, ya que siempre se habla de colección. Sin embargo, no son meros objetos artísticos, sino que detrás de ellos hay una serie de prácticas piadosas [fig. 104]. Ejemplo de ello es la imagen de santa Teresa de Jesús del Monasterio de San José de Toledo (España), ubicada en la celda que ocupó la Santa Madre durante su estancia en el monasterio. Es costumbre en el monasterio que diariamente, tanto por la mañana como por la noche, todas las monjas, de forma individual, saluden a la santa besando su escapulario y su sello, venerado como reliquia⁹¹ [fig. 105]. Si musealizásemos esta talla o el sello, podríamos contemplarlos, pero se perdería la relación entre las monjas y la imagen/sello, es decir, las prácticas piadosas de carácter inmaterial, en las que lo material es fundamental para seguir desarrollándolas. En esta misma línea de los estrechos vínculos creados entre las monjas y las imágenes podemos situar la relación existente entre la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* o *Candelaria* del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador) y las concepcionistas franciscanas, puesto que las monjas cada vez que entran en el coro alto se arrodillan ante el Santísimo y después hacen una reverencia a la imagen, como abadesa perpetua del monasterio.

⁹¹ MARTÍNEZ CAVIRÓ (1990): 353-355.



Fig. 105: Toledo, Monasterio de San José. Celda de la Santa Madre Teresa de Jesús. Fig. 106: Toledo, Museo del Monasterio de Santo Domingo El Antiguo. Iglesia. Coro bajo. Comulgatorio.

La restitución de estas obras a sus espacios originales enriquecería su lectura histórica y artística, de la que ahora carecen al estar descontextualizadas de su entorno histórico, artístico y arquitectónico. Los relatos de las vidas de las monjas, como hemos visto en esta tesis doctoral, nos hablan de la importancia de las imágenes en la vida cotidiana de las monjas y de su vinculación con algunos espacios. Por ello, los visitantes de los museos conventuales no buscan contemplar una serie de objetos artísticos clasificados como en un museo de bellas artes, sino la experiencia de acceder a los espacios antaño claustrales, tal y como estaban cuando eran habitados por las monjas [fig. 106, 107 y 108].

Por todo ello, en nuestra opinión y bajo nuestra experiencia, la categoría de museo que más se aproxima a lo que debería ser un museo conventual es la de una casa museo⁹². Estos museos no basan tan sólo su función en la muestra de una colección de

⁹² Las casas museo se han definido como museos de ambiente, en los que el contenido y edificio están relacionados por contextos de tipo cultural, territorial, períodos históricos o personajes concretos [GARCÍA RAMOS (2013): 19]. Las casas museo pueden ser casas reconstruidas, recreadas, reinstaladas, reedificadas o restauradas, existiendo varias tipologías. Casas de autor, ya sea artista, literato, músico, político o santo, que pueden ser originales o reconstruidas, estas últimas son aquellas en las que al no conservarse el edificio original se ha optado por recomponerlas o musealizar otras casas similares, con el objetivo de reconstruir lo que pudiera haber sido su vivienda, el ambiente doméstico, social y cultural de la época del personaje. Casas de coleccionista, en las que las colecciones se convierten en decoración y

objetos de mayor o menor valor artístico o antigüedad⁹³, sino que tienen como misión especial mantener o recrear el ambiente en el que el personaje que habitó la casa desarrolló su vida, aunque, a veces, sea a costa de inventar esa existencia diaria⁹⁴.

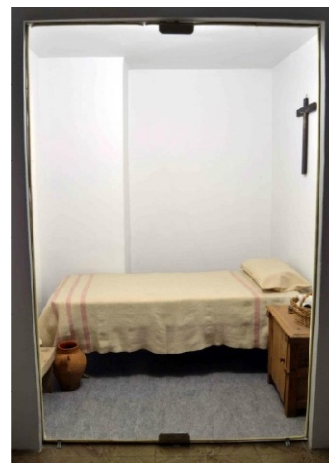


Fig. 107: Valladolid, Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana. Dormitorio. Fig. 108: Valladolid, Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana. Celda.

En estos espacios, en consecuencia, se combinan las connotaciones del ámbito privado, es decir, una casa, con las del espacio público, el museo⁹⁵. Esta dualidad hace que sea necesario establecer un límite entre la casa y el museo, es decir, hasta dónde hay que llegar para mantener viva la autenticidad de la vivienda en el momento de

mobiliario de la casa, prevaleciendo en todo momento el ambiente doméstico como objeto del discurso expositivo, o aquellas en las que la colocación didáctica de las colecciones prevalece sobre el ambiente, convirtiendo la casa en un mero contenedor de la colección, desprendido de su uso y valor originario. Casas de recreación, dedicadas a la recreación de ambientes o etapas de la historia, mostrando la vida cotidiana. Casas solariegas o nobles, en las que se muestra el gusto de una época o una familia.

⁹³ Además de la exhibición de las obras de arte, el museo desarrolla otras funciones como la adquisición de otras obras, la conservación de las mismas, su investigación y comunicación.

⁹⁴ Aunque en algunas casas museo se han introducido “elementos modernos, reproducciones o copias con fines didácticos o de comprensión que chocan con la veracidad de los contenidos y, que sin darnos cuenta, están falseando la apreciación de los ambientes, con el fin de poder conservar la integridad de los objetos, colecciones y del edificio. En este contexto, las casas museo realizan reconstrucciones totales o parciales para poder recrear un ambiente doméstico en base a la interpretación de una documentación y estudios analíticos. Consideramos que toda recreación debe estar sustentada en unas fuentes que informen fielmente de cómo era la casa cuando estuvo habitada” [GARCÍA RAMOS (2013): 35].

⁹⁵ En las casas museo el espectador se incluye “como si fuera realmente un inquilino, el espectador ya no está, como ocurre en muchos museos tradicionales, frente a una obra, sino que se sitúa en ella, moviéndose a través del espacio y entre las cosas que esta contiene. Se trata, no ya de una mera reproducción, sino de una realidad, emplazada a una determinada situación espacial” [TORRES GONZÁLEZ (2013): 183-194]. En los últimos años las casas museo se han renovado para adecuarse a las necesidades y demandas culturales de la sociedad, “ya no se presentan como meras casas abiertas al público en las que solo se “rendía culto” a un personaje de interés local o a un momento pasado de nuestra historia a través de la intrusión en la intimidad de un ambiente doméstico; ahora, las casas museo, abren sus puertas como centros culturales, educativos y de investigación en los que, teniendo como objeto expositivo el ámbito doméstico, proyectan una acción cultural e investigadora pública, que tiene como finalidad satisfacer las nuevas demandas científicas, culturales y lúdicas de la sociedad contemporánea” [GARCÍA RAMOS (2013): 20].

convertirla en museo, sin que ésta pierda su esencia, y qué elementos se pueden sacrificar para poder musealizarla⁹⁶. En esta toma de decisiones el mayor problema que la museografía afronta es la adaptación de estos espacios al pasar de un ámbito en origen doméstico a un espacio público, con las infraestructuras necesarias para ofrecer servicios y acoger a los visitantes con todas las medidas de seguridad, accesibilidad y calidad. La difícil convivencia entre recorridos, recursos informativos, sistemas museográficos, adaptación didáctica de los contenidos, discursos expositivos o medidas de seguridad, entran en conflicto con la conservación o supervivencia de los ambientes originales, teniendo presente que lo que espera el visitante es encontrar los espacios cómo si los acabara de abandonar su último propietario. El valor específico de una casa museo, como afirma García Ramos, “radica en la conservación o recreación de sus ambientes pasados. Del mismo modo, los objetos confieren a la casa un valor específico al contextualizar el edificio y la época en que esta fue habitada, hacen que el visitante pueda evocar más fácilmente sus ambientes. La idea de no exponer las piezas siguiendo los criterios didácticos de los museos de historia del arte tradicionales, se justifica por la negación a la descontextualización del objeto, a sacarlo del espacio que le otorga vida y su función concreta; al tiempo que las propias piezas expuestas dan sentido al entorno doméstico”⁹⁷.

Por todo ello, creemos que los criterios que se emplean en la museografía de una casa museo son los que deberían aplicarse también en la musealización de los monasterios o, al menos, de algunos de sus espacios claustrales, sin recurrir a la reconstrucción ideal de un supuesto ambiente y teniendo siempre presente que el equilibrio entre privado y público, entre veracidad y musealización, es muy subjetivo⁹⁸.

⁹⁶ GARCÍA RAMOS (2013): 23.

⁹⁷ GARCÍA RAMOS (2013): 24.

⁹⁸ GARCÍA RAMOS (2013): 185. Blasco Esquivias al reflexionar acerca de las casas museo y las singularidades museológicas del espacio doméstico, señala como el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (España) es un caso excepcional dentro de la casa museo, por la “secular, rara y específica continuidad que se produce en este tipo de habitación, por la decidida voluntad de sus habitantes de procurarse un alejamiento del mundo circundante, acorde con los preceptos de su regla, y por el consiguiente mantenimiento de ciertos aspectos pretéritos de la habitabilidad doméstica que en otros muchos casos han sido ya alterados, falseados, sustituidos o simplemente destruidos [...] La singularidad de estas casas o espacios domésticos se ve todavía reforzada por el hecho de que hoy en día funcionan también como museo y abren regularmente sus puertas al público para permitirle contemplar no solo las riquezas y objetos artísticos atesorados en su interior a lo largo del tiempo, sino también algunos aspectos de la vida doméstica de las monjas que no están vedados por la clausura y que han permanecido inalterados durante los varios siglos de ocupación continuada del edificio, preservando sus espacios cotidianos y sus ámbitos del habitual deterioro, transformación o irremediable pérdida que con frecuencia termina por desvirtuar los interiores históricos de las casas y palacios modernos, que suelen sucumbir a los cambiantes dictados de la moda, a la aplicación de nuevas tecnologías e infraestructuras domésticas y a las inevitables modificaciones de la vida cotidiana. Preservados de muchas de estas alteraciones

Cualquier intervención en los monasterios debería realizarse no solo desde el rigor científico, sino también desde el respeto hacia las creencias de las monjas, puesto que, para ellas, parte de los espacios del monasterio son sagrados y, como tales, antesala para el Cielo [fig. 109 y 110].



Fig. 109: *Casa de Dios. Puerta del Cielo*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.
Fig. 110: *Este lugar es santo*. Quito, Monasterio de Santa Clara. Puerta reglar.

La reconversión del cementerio del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Cuenca (Ecuador) en sala polivalente del Museo de las Conceptas, en uso hasta la creación del museo, es un claro ejemplo del difícil equilibrio entre la conservación de las funciones de los espacios y su reutilización. Esta problemática no es exclusiva de la musealización de los monasterios, sino que debe enmarcarse en el debate existente en nuestra sociedad acerca de los límites de la reconversión de espacios patrimoniales. En este mismo sentido, en la musealización de los monasterios debería reflexionarse acerca de qué espacios son susceptibles de ser visitados y cuáles deberían seguir siendo privados. En este contexto cabe preguntarse qué sentido tiene abrir al público las catacumbas o cementerio del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Alto o Antiguo de Quito (Ecuador) con motivo de la fiesta de Difuntos. Un espacio en uso, en el cuyos nichos abiertos son visibles los ataúdes de las monjas [fig. 111 y 112],

irreversibles, aunque convenientemente adaptados al devenir de los tiempos para facilitar la vida de las monjas, las casas museo conventuales [...] nos permiten retroceder en el tiempo y conocer de primera mano ciertos aspectos de la vida doméstica de la Edad Moderna de los que no nos queda a veces otro vestigio que el que proporcionan indirectamente algunas imágenes religiosas, algunos relatos de viajeros y unas pocas crónicas históricas, por lo general poco pendientes de los aspectos que a nosotros más nos interesan y más proclives a destacar y preservar la memoria singular de los objetos suntuarios y devocionales, las riquezas y las colecciones atesoradas en tales inmuebles" [BLASCO ESQUIVIAS (2013): 145-159].

cuya visita poco aporta para el conocimiento de la vida en clausura, salvo que las monjas eran y son enterradas dentro del monasterio.



Fig.: 111: Ruta de caminos fúnebres (2014). Quito, Museo del Carmen Alto. Fig. 112: Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Iglesia. Acceso a las catacumbas.

A pesar de que creemos que la musealización de los monasterios siguiendo los parámetros de las casas museo es la intervención más respetuosa con los espacios y los objetos, hemos de reparar en que los monasterios, a diferencia de las casas museo, son inmuebles que siguen estando habitados, lo que provoca que el planteamiento de una musealización en la que no se produzca una descontextualización o deslocalización de los objetos sea complicada. La convivencia entre espacios públicos y privados así como el flujo de visitantes puede generar incomodidad a las monjas, ya que no debemos olvidar que son comunidades de clausura. Por ello, es mucho más fácil habilitar o construir nuevos espacios que no interfieran con la vida de las monjas, creando museos al uso, aunque esto provoque problemas no fácilmente solucionables en los proyectos museográficos, como la deslocalización de las obras. En el museo el visitante desconoce cómo éstas funcionaban en la clausura, qué lugar ocupaban y qué relación se establecía entre las monjas y ellas [fig. 113 y 114]. En este sentido, a diferencia de otros museos, conviene recordar que no estamos ante una serie de objetos procedentes de muy diversos orígenes, colecciones, adquisiciones, depósitos y donaciones, sino que todas las obras expuestas proceden de un único espacio, el monasterio, dispuestas en sus capillas, muros, salas de vida comunitaria, etc. [fig. 115].



Fig. 113: Alba de Tormes, Monasterio de la Anunciación. Museo Carmelitano. Pinacoteca. Fig. 114: Alba de Tormes, Monasterio de la Anunciación. Museo Carmelitano. Pinacoteca.



Fig. 115: Murcia, Museo del Monasterio de Santa Clara. Sala de escultura.

Puestos a deslocalizar, la construcción de un nuevo edificio sin derribar espacios preexistentes o la reconversión de salas secundarias constituye una intervención mucho menos agresiva con los ambientes que la reconversión de espacios conventuales como la sala capitular, el coro bajo, el refectorio o el dormitorio comunitario en museo, cuya percepción espacial se distorsiona y se presenta al visitante con obras que no formaron parte de ellos.

Si deseamos musealizar la clausura del monasterio conservando las obras en sus espacios para que no sean descontextualizadas, podemos provocar la descontextualización de las monjas. Esto es lo que ha sucedido en el Museo del Carmen Bajo de Quito (Ecuador), donde la comunidad de carmelitas descalzas ha abandonado los espacios históricos. Las obras siguen parcialmente en sus espacios, puesto que muchas también han sido movidas para su exposición, pero privadas de sus funciones

culturales y, por lo tanto, ajenas a las monjas. Para evitar la descontextualización de las obras o de las monjas, la solución más adecuada es la adoptada por algunos monasterios que permiten el acceso a sus espacios claustrales, en el tiempo que no interfiere con el uso de la comunidad, siendo espacios privados y públicos en diferentes horarios⁹⁹ [fig. 116 y 117].



Fig. 116: Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Coro alto durante los rezos de la comunidad. Fotografía reproducida en Ruiz Alcón, María Teresa. *Monasterio de las Descalzas Reales*. Madrid (España): Editorial Patrimonio Nacional, 1987, pág. 111. Fig. 117: Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Coro alto durante las visitas turísticas.

Algunos de estos monasterios han modificado sus espacios para la visita turística, conteniendo obras que nunca estuvieron allí, lo que entra en conflicto con la veracidad. A pesar de que la convivencia de usos en diferentes horarios es la solución más respetuosa con los espacios y los objetos, ningún monasterio ecuatoriano ha apostado por ella para la musealización de sus espacios, prefiriendo musealizar zonas en desuso o en uso pero trasladando la comunidad a otro espacio. Este hecho puede

⁹⁹ Esto es lo que sucede, por ejemplo, en el Museo del Monasterio de Santa Clara de Montilla (España) que solo puede ser visitado algunos días de la semana y bajo una petición anticipada de veinticuatro horas, ya que son las propias monjas las que realizan las visitas guiadas al museo. En el folleto de mano del museo se destaca que “no se trata de una visita a un Museo sino a un edificio habitado por la comunidad de Madres Clarisas Franciscanas”. Por ello “en dichas estancias no solo se contemplan obras de arte de gran valor que abarcan desde el siglo XVI al XIX [...] sino que a través de ellas podemos llegar a comprender la espiritualidad y vida de las religiosas que han encontrado en el Monasterio el sentido de su vida y su camino de felicidad en la clausura” [folleto de mano del museo con texto de Juan Casado Alcaide, sin fechar].

deberse al deseo de querer seguir manteniendo una privacidad absoluta, ya que la clausura, en general, es mucho más estricta que en los monasterios españoles¹⁰⁰.

Debemos tener también presente que el monasterio, a diferencia de una casa, no es una proyección del yo sino de una colectividad. Sus objetos no son fragmentos de una vida, sino de muchas a lo largo de los siglos, cuyo recuerdo pervive. Torres González señala como las casas museo “se vuelven a convertir en gabinetes de curiosidades, pero esta vez no tiene como misión atender a un saber universal, sino al universo personal e individual de los habitantes que moraron en ellas”¹⁰¹. En el caso de la clausura femenina es fundamental el concepto de comunidad y, en consecuencia, éste debería estar también presente en el discurso museográfico.

Si la única posibilidad para habilitar como museo un monasterio es la deslocalización de sus obras, éstas deberían ser recontextualizadas y crear con ellas un discurso en el que, lejos de mostrar los objetos en salas temáticas por iconografía o material, las protagonistas sean las monjas, cobrando más relevancia en la museografía, puesto que los objetos expuestos han sido utilizados por ellas¹⁰², teniendo siempre presente que la historia de estos objetos es, en buena parte, la biografía de sus usuarias. En base a ello, nuestra propuesta, frente a miradas más tradicionales, sería articular su exposición en torno al tiempo, que es el que marca la vida en clausura¹⁰³. Como ha quedado demostrado al analizar las prácticas piadosas del ciclo de Navidad, la vida en los monasterios es una concatenación de prácticas, que tienen sus tiempos perfectamente delimitados. En la introducción a esta tesis doctoral afirmábamos que la concatenación entre el tiempo diario y el tiempo anual en los claustros femeninos, sabiendo que se avanza de forma espiral alrededor de fechas ordenadas y preestablecidas, es lo que da continuidad a la comunidad religiosa. Por todo ello, el

¹⁰⁰ Cuando hemos ingresado en algunos monasterios ecuatorianos hemos vivido prácticas en desuso en muchas de las comunidades españolas, tales como el toque de la campanilla para avisar a las hermanas del ingreso en clausura de un extraño, tocando cada ciertos pasos; el uso del velo de rostro, para que la cara de las hermanas no sea visible o los tratamientos de dignidades, las hermanas se dirigen a la abadesa como su reverencia. Esta prácticas nos recordaron lo narrado por Elías Tormo un siglo antes, cuando, como miembro de la Junta de Iconografía Nacional, puedo acceder al Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (España), un seis de junio de 1913 [TORMO (1917): 3 y 4].

¹⁰¹ TORRES GONZÁLEZ (2013): 183-194.

¹⁰² Como afirma Torres Sánchez, “los objetos expuestos –que han ido perdiendo progresivamente los valores de uso, a favor del puro valor de exhibición- se convierten en museables por el hecho de haber sido sacados de su contingencia mediante la elección, atribuyendo a este acto una expresividad potencial que conlleva elevar y declarar a dicho objeto como digno de pertenecer a un museo o lo eleva a la categoría de obra de arte” [TORRES GONZÁLEZ (2013): 183-194].

¹⁰³ Vallarta plantea la vida en clausura como un tiempo de muerte en tiempo de vida, al interpretar que “vivir dentro del claustro era morir en vida pero, también, asegurar, a través de la eventual muerte física, la vida eterna” [VALLARTA (1995): 573-581].

discurso expositivo de un museo de una clausura femenina podría abordar los tres tiempos existentes, a nuestro juicio, en el monasterio:

1º. El tiempo diario. Como numerosos especialistas ya han estudiado y es ampliamente conocido, cada día de vida de una monja en clausura está marcado por el rezo del oficio divino y su ritual religioso, junto con los horarios de la vida comunitaria¹⁰⁴. Un tiempo estrictamente regulado, en el que hay momentos destinados a la oración individual y comunitaria [fig. 118], al trabajo en los distintos oficios del monasterio [fig. 120 y 121], a la formación [fig. 119], a la recreación, etc.¹⁰⁵. En este espacio, marcando las horas del día, con sus tablas horarias, tendrían cabida aquellos objetos que forman parte de la vida cotidiana de las monjas, tanto para la oración (imágenes, devocionarios, etc.), como los que son empleados para su trabajo, utensilios domésticos, etc.¹⁰⁶, mostrando la importancia de encontrar a Dios en lo ordinario, así como su reflejo artístico [fig. 122]. Junto con los objetos y los testimonios de las monjas recogidos en sus vidas, la pintura se convierte, de nuevo, en un gran apoyo para conocer la vida cotidiana de las monjas y ver su relación con los objetos.

¹⁰⁴ Acerca de las veinticuatro horas en la vida de un monasterio, véase SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2009): 199-227.

¹⁰⁵ Sánchez Lora a partir de *La Religiosa Instruida* (1717) de fray Antonio Arbiol describe como era esta jornada: “se levantan a media noche, en invierno y en verano, a maitines, cantados con pausa, no rezados; luego toman una disciplina, en días alternos. Más tarde se lee en voz alta un punto de meditación, y se hace oración mental durante una o media hora. Sobre las dos de la madrugada regresan a sus celdas, hasta las cinco, volviendo otra vez al coro, a Prima; desarrollan una o media hora de oración mental, cantan las horas litúrgicas menores, comunión y misa. Aproximadamente a las ocho, comienzan los trabajos no religiosos, básicamente labor, acompañados de lecturas espirituales en voz alta. A las once comen en el refectorio, y nueva lectura; terminada ésta, habrá acción de gracias en el coro y un rato de recreo. Tocaban después a Vísperas, rezan el rosario de la Virgen, la letanía u otras devociones, completando hasta las cinco con otro rato de labor; desde esta hora comienza el silencio hasta el día siguiente. A las cinco se toca también a completas, rezan la letanía de los santos y otras devociones; cenar después, y se recogen a las ocho, hasta que se toque a Maitines a media noche” [SÁNCHEZ LORA (1988): 236].

¹⁰⁶ Acerca de la vida doméstica en los monasterios, véase MOYA VALGAÑÓN (2007): 38-55; del ajuar de las celdas, SALAZAR SIMARRO (2005): 645-665; del mobiliario en el espacio conventual femenino, SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2010): 75-88 y de la mesa conventual, SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2000A): 15-30. Como caso particular, destacamos el estudio realizado por Moratinos García y Villanueva Zubizarreta acerca de la vida en clausura de las monjas del Monasterio de la Concepción de Zamora (España), MORATINOS GARCÍA y VILLANUEVA ZUBIZARRETA (2003): 61-79. Numerosas publicaciones acerca de la clausura incluyen fotografías de los espacios claustrales y de las monjas en su trabajo diario, como *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura* [VALDIVIESO GONZÁLEZ y MORALES MARTÍNEZ (1980)], *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús* [VARIOS (1999)] e *Intramuros* [VILLANUEVA y CASTO (2006)].

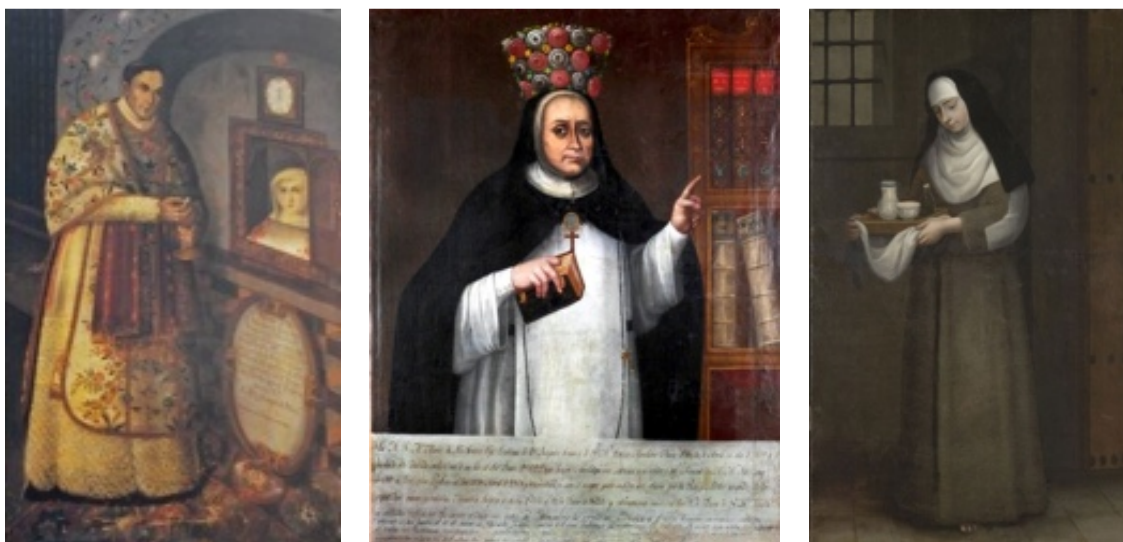


Fig. 118: Tomás Xavier de Peralta. *Retrato del presbítero don Nicolás de Armenta, capellán de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro*. 1727. Óleo sobre lienzo. Puebla, Museo Poblano de Arte Virreinal. Fig. 119: Anónimo. *Muy Reverenda Madre María de Santa Teresa*. 1800-1830. Óleo sobre lienzo. Bogotá, Convento de Santa Inés. Fig. 120: Anónimo mejicano. *Monja capuchina con medicinas*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 177,8 x 106,7 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.



Fig. 121. Anónimo. *Entre los pucheros anda el Señor* [catalogado en el museo como *Religiosas en cocina*]. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Arequipa, Museo de Arte Virreinal Santa Teresa. Fig. 122: Anónimo mejicano. *Refectorio de monjas carmelitas*. 1800-1830. Óleo sobre lienzo. México DF, Museo Nacional de Historia.

2º. El año. En los monasterios el tiempo es distinto al del mundo exterior, avanzando, cada año, solo para volver al mismo punto del que se partió. A lo largo del año se celebran una serie de fiestas fijadas en el calendario religioso y que, por lo tanto, se repiten de año en año. Para ello se confeccionaban unos calendarios que marcaban los tiempos litúrgicos y en los que se especificaban las fiestas con su correspondiente modo de celebrarlas¹⁰⁷. Es el espacio expositivo destinado al ritual, con las imágenes y

¹⁰⁷ SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1998): 69-105.

objetos relacionados con las devociones propias de la comunidad, como la Inmaculada Concepción [fig. 123], la Virgen del Carmen [fig. 124], Jesús Nazareno [fig. 125] o el Sagrado Corazón de Jesús [fig. 126], entre otras muchas; las fiestas de Navidad [fig. 127], con la devoción al Niño Jesús [fig. 128], y Semana Santa, con sus respectivas preparaciones espirituales, como son el Adviento y la Cuaresma; Pentecostés, el Corpus Christi, los Difuntos, etc. con los ornamentos litúrgicos y la orfebrería utilizados para las celebraciones eucarísticas.



Fig. 123: Mateo Pérez de Alesio. *Doña Inés Muros de Rivera*. 1595. Óleo sobre lienzo. Lima, Monasterio de la Concepción. Fig. 124: Anónimo. *Reverenda Madre María Teresa de la Santísima Trinidad*. 1800-1830. Óleo sobre lienzo. México DF, Museo Soumaya. Fig. 125: Anónimo. *Sor María Antonia Lucía del Espíritu Santo*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Lima, Monasterio de las Nazarenas.



Fig. 126: José del Castillo. *Madre María Clara Josefa*. 1769. Óleo sobre lienzo. México DF, Pinacoteca Virreinal San Diego. Fig. 127: Anónimo. *Exvoto del Alférez Diego de la Parra*. 1711. Óleo sobre lienzo. México DF, Museo Nacional de Arte. Fig. 128: Agustín García Zorro de Useche. *Sor Francisca del Niño Jesús*. 1709. Óleo sobre lienzo. Bogotá, Convento de Carmelitas Descalzas.

Todos estos objetos han de ser contextualizados dentro del ritual mostrando las funciones que desempeñaban y, por consiguiente, no solo presentarlos como objetos, más o menos, artísticos. Las fuentes documentales y la pintura, una vez más, nos

muestran, como en los ejemplos expuestos, la relación que se establecía entre las monjas y las imágenes como vehículo para la experiencia con lo sagrado.

3º. Tiempo de Dios. En la clausura los días, los meses y los años son tiempo de Dios, de tal manera que el tiempo que las monjas viven en el monasterio es un impás entre su salida del siglo y su entrada en la vida eterna a través de la muerte física. La muerte es especialmente relevante en la clausura puesto que, para las monjas, es el comienzo de una nueva vida en la que se produce la liberación total de las ataduras materiales y el esperado encuentro con el Esposo¹⁰⁸. En este espacio se mostrarían las etapas por las que pasa una monja en el monasterio, desde su ingreso hasta su fallecimiento, destacándose la toma de hábito y la muerte, en las que participan diversos objetos y se crean otros, como los retratos [fig. 129, 130, 131 y 132].



Fig. 129: José de Alcívar. *Sor María Ana de San Ignacio*. 1793. Óleo sobre lienzo, 103,5 x 83,5 cm. Budapest, Szepmuveszeti Museum. Fig. 130: Juan Carreño de Miranda. *Retrato de cinco concepcionistas franciscanas*. S. XVII. Óleo sobre lienzo, 191 x 168 cm. Alcalá de Henares, Convento de Santa Úrsula.

¹⁰⁸ En los libros de profesión se recoge la fecha del fallecimiento de las monjas seguida del número de años, meses y días que tuvieron de vida religiosa antes de fallecer. Este conocimiento exacto del momento de la muerte muestra la importancia que tenía la transición a la vida eterna, es decir, a la vida real al estar en manos de su Divino Esposo. Acerca de la importancia de la muerte en la clausura, véase VALLARTA (1995): 573-581.



Fig. 133: Anónimo. *Sor María del Señor San José*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Oaxaca, Museo Nacional del Virreinato. Fig. 134: Anónimo. *Madre Rosalía del Corazón de Jesús Hererra*. 1800-1830. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fig. 135: Sor María Magdalena Dávalos, atribución. *Autorretrato*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.



Fig. 136: Anónimo. *Capuchinas penitentes cargando las culpas del pueblo*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Puebla, Museo de Arte Religioso de Santa Mónica. Fig. 137: Anónimo. *Religiosa mortificada* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada. Sala de Profundis.

Las vidas de monjas, las hermanas virtuosas y venerables [fig. 133], los retratos de las monjas¹⁰⁹ [fig. 134], la creación artística de las monjas [fig. 135], las obras artísticas de carácter ejemplarizante y alegórico¹¹⁰ [fig. 136 y 137], los modelos de

¹⁰⁹ “La personalidad de muchas monjas se perpetuó a través de sus propios escritos, de testimonios escritos sobre ellas por terceras personas y de los retratos. De este modo se dejaba constancia de sus vidas ejemplares que eran ofrecidas como modelo a sus comunidades y a los creyentes; por eso la elección de mujeres destinadas a ser retratadas se hizo en función del reconocimiento comunitario y público de la ejemplaridad de sus vidas” [GARCÍA SANZ Y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1997): 131-142].

¹¹⁰ PEÑA MARTÍN (2013A): 181-197 y PEÑA MARTÍN (2015): 205-214.

virtud y santidad [fig. 138], la fabricación de un cuerpo santo¹¹¹ [fig. 139], etc. formarían parte de este tiempo.



Fig. 138: Anónimo. *Penitencia de Santa Rosa de Lima*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Lima, Monasterio de Santa Rosa de Santa María. Fig. 139: *Cilicios y flagelos*. Metal y textiles. Cuenca, Museo de las Conceptas.



Fig. 131: *Parihuelas*. Madera. Cuenca, Museo de las Conceptas. Fig. 132: Anónimo. *Sor María Antonia del Sacramento*. 1800-1830. Óleo sobre lienzo. Villa de Leyva, Museo del Carmen.

El tiempo, con sus propios tiempos, es el que rige la vida claustral y determina el momento en que cada objeto debe ser usado. Por ello, creemos que con esta nueva propuesta de musealización del patrimonio conventual, aunque los objetos sean deslocalizados, mantendrían, al menos, parte de su contexto frente a las propuestas temáticas tradicionales. La visión del tiempo en la clausura así como de las monjas en función de sus tiempos haría que éstas cobrasen protagonismo en el discurso museográfico, al explicar con los objetos expuestos, en base al contenido que

¹¹¹ GLANTZ (1995): 93-101 y VALLARTA (1995): 573-581.

transmiten, a su función y también a su recepción¹¹², la vida en los monasterios. Para su correcta interpretación son fundamentales las reglas, las constituciones y los diversos manuales para la vida en clausura, teniendo presentes los votos de obediencia, pobreza, castidad y clausura, puesto que son los rigen la vida claustral y, por lo tanto, en ellos está la clave para comprender la vida en los monasterios [fig. 140].



Fig. 140: *Profesión de hermanas carmelitas descalzas*. Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto.

Por todo ello, la aproximación a los objetos no debería realizarse con la mirada actual, sino con la de la época en la que fueron creados y usados, dentro de su ambiente ideológico y devocional, puesto que, de no hacerlo así, desconocedores del significado exacto de algunos objetos, podríamos alterar, trivializar o incluso llegar a falsear su uso, significado y simbolismo. Las fuentes documentales nos muestran, como hemos visto a lo largo de esta tesis doctoral, un mundo claustral muy alejado de los tópicos sobre el mismo, que, sin embargo, han sido tan interiorizados por la sociedad y por mucha de la historiografía realizada hasta la fecha.

¹¹² Dentro de este panorama cultural y espiritual, la relación establecida entre el espectador y el objeto sagrado provoca “dos tipos de respuesta que la psicología clasifica bajo el fenómeno de la *empatía* y el fenómeno de la *imitatio*. Respecto al primero, se trata de la identificación emocional con el contenido de la imagen, de tal forma que el espectador pierde el sentido de identidad ante el objeto religioso. En cuanto al fenómeno imitativo, es la respuesta lógica que sigue a cualquier proceso contemplativo, máxime cuando nos desenvolvemos en un ambiente en el que desde todos los campos se invita a la imitación de Cristo” [MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA (2000): 215-239].

En conclusión, sea cual sea el tipo de proyecto expositivo que se quiera plantear, los objetos musealizados no deberían perder los fines para los que fueron creados, como ha sucedido en casi todos los museos de los monasterios ecuatorianos y gran parte de los españoles. Algunas de estas obras, como objetos devocionales y parte de la piedad de las monjas, deberían retornar a los claustros, al menos, con motivo de las festividades y seguir girando en la rueda del ritual.



CONCLUSIONES

El estudio del ciclo litúrgico de Navidad en las clausuras femeninas de la Real Audiencia de Quito ha tenido por objeto documentar, analizar e interpretar científicamente sus prácticas piadosas así como el uso y las funciones de las muy diversas imágenes que en él intervienen desde el siglo XVI hasta nuestros días. Todos estos objetos se enmarcan en una serie de prácticas devocionales y, por ello, hemos abordado el estudio de la interrelación entre su forma y su función así como su relación con el espacio, es decir, el monasterio. Esta interrelación resulta esencial para comprender no solo el aspecto de muchas de estas imágenes, sino también los significados que inicialmente se les dieron, puesto que muchas de ellas hoy han sido descontextualizadas al convertirse en obras de arte expuestas en museos o al integrarse, como objetos artísticos, en colecciones particulares.

La clausura ha suscitado siempre un llamativo interés, acompañado no pocas veces de ficciones, plenamente asumidas, que falsean su historia. Para refutar estas invenciones, relatos deformados y tópicos es necesario recurrir a la investigación histórica. Como consecuencia de estas deformaciones y simplificaciones, los objetos de los monasterios se han presentado siempre como ocultos, vedados, callados, silenciados, etc. pero su realidad es otra. No son objetos que hubiera que descubrir, puesto que en ningún momento fueron ocultados, sino que fueron creados para desarrollar sus funciones en la clausura y, por eso mismo, tampoco han estado en silencio, puesto que han sido utilizados por las monjas, muchos de ellos, hasta su musealización. Es ahora, en realidad, cuando los objetos han sido silenciados al ser separados del ritual. Para recuperar hoy su memoria es preciso interpretarlos devolviéndoles su contexto, la vida en clausura, aquella en la que no hay una ansiedad por el cambio constante. Las imágenes deben ser analizadas en relación a los textos, los documentos y a los usos para los que éstas fueron creadas y no bajo nuestra mirada actual sobre la clausura, es decir, nuestro lenguaje y desarrollos contemporáneos, sino en su propio tiempo o tiempos. Las fuentes documentales acerca de las prácticas piadosas de las monjas, como hemos visto, nos hablan de desarrollos fijos, en los que no había espacio para la improvisación. Estas prácticas devocionales no eran espectáculos, sino una manifestación más de la fe que profesaban las monjas y, como tales, al desarrollarse en el interior de la clausura, no había espectadores, sino que todas las monjas participan del ritual, que es lo que les hacía, y aún hace, sentirse parte de una misma comunidad.

Al aproximarnos a los monasterios más antiguos no debemos olvidar que son, en realidad, espacios domésticos, puesto que en ellos viven las monjas y, por lo tanto, no

son museos, a pesar de que cuenten con muchas obras artísticas. Sus muros no son espacios inertes, sino que acogen la vida de las monjas y sus prácticas piadosas, para algunas de las cuales aún se decoran y se componen altares efímeros [fig. 1 y 2].



Fig. 1: *Procesión claustral con motivo del Sagrado Corazón de Jesús. 2012. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.* Fig. 2: *Altar de la Divina Pastora para la procesión claustral con motivo del Sagrado Corazón de Jesús. 2012. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.*



Fig. 3: *Imagen de la Inmaculada Concepción adornada para su festividad. 2013. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Portería.* Fig. 4: *Monumento eucarístico del Jueves Santo. 2012. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.*

Todo ello hace que la disposición de los objetos responda a su vida cotidiana, o lo que es lo mismo, a sus usos y funciones. Lo que explica que en el mismo espacio convivan obras de muy diversa autoría, cronología, soporte y valía artística, puesto que lo importante, para la devoción claustral, es aquello que están representando. Estas imágenes, ya sean esculturas o pinturas, al estar en su contexto aún tienen vida, por ello se iluminan y se adornan para las festividades con los medios existentes en la clausura [fig. 3 y 4]. La labor del historiador es recoger e interpretar este fenómeno, mostrando la importancia que las imágenes tienen dentro del ritual claustral y que, por consiguiente, para las comunidades no son meros objetos artísticos que decoren sus espacios de vida.

El trabajo desarrollado en los nueve monasterios ecuatorianos y un monasterio colombiano, todos ellos pertenecientes a los antiguos territorios de la Real Audiencia de Quito y, por lo tanto, fundados en época virreinal y correspondientes a cuatro órdenes religiosos (concepcionistas franciscanas [5], carmelitas descalzas [3], clarisas [1] y dominicas [1]), nos ha permitido mostrar las semejanzas así como las diferencias existentes en relación a los desarrollos de las prácticas piadosas no solo entre las distintas órdenes de vida contemplativa sino también entre los monasterios de la misma orden. Esto es fundamental puesto que parte de la historiografía acerca de las prácticas piadosas de los monasterios españoles en relación al ciclo litúrgico de Navidad, había tendido a aplicar, de forma general, los mismos desarrollos para todos los monasterios de la orden, incluso en diferentes geografías, así como para la clausura como entidad, pese a ser una colectividad que no debería ser considerada como una unidad. El estudio de la misma celebración, la Navidad, en diez monasterios de cuatro órdenes a lo largo de cinco siglos, nos ha permitido mostrar un panorama rico y diverso, en el que la espiritualidad de cada orden, el tiempo, la historia de cada monasterio, el contexto sociocultural, las relaciones con el siglo y el sentir de las comunidades marcan las diferencias entre los monasterios.

El estudio del uso de las imágenes del ciclo litúrgico de Navidad nos permite concluir que durante el Adviento y la Navidad las monjas desarrollaron un conjunto de prácticas piadosas como preparación espiritual para el Nacimiento del Hijo de Dios así como para celebrar su venida al mundo, respectivamente. En estas tradiciones navideñas, como ha quedado demostrado, imagen y oración eran una unidad. Como tradiciones vivas no son prácticas fosilizadas, sino que partiendo de la piedad barroca han ido evolucionando a lo largo de los siglos y se han ido transformando lentamente, como prácticas vivas, para seguir vigentes muchas de ellas hasta la actualidad. Pese a

ello, estas prácticas piadosas eran totalmente desconocidas para la historiografía ecuatoriana, así como otros muchos aspectos de la vida claustral de los monasterios en relación a los usos y funciones de las imágenes. Estas prácticas, caso de la canastilla mística, las jornadas, las novenas, las posadas, etc., fueron importadas a los monasterios de la Real Audiencia de Quito desde la metrópoli y, por consiguiente, su funcionamiento, al principio, fue parejo al de los claustros de la península. Con el fin de poder presentar su desarrollo histórico y contextualizarlas en el ambiente devocional de las clausuras de la Monarquía Hispánica, procedimos previamente al estudio de estas mismas prácticas en diversos monasterios españoles, cuyas conclusiones han sido utilizadas en esta tesis para mostrar las semejanzas y los contrapuntos en sus desarrollos en relación a los de las clausuras de la antigua Real Audiencia de Quito. Para la reconstrucción científica de estas prácticas piadosas no vale únicamente con recurrir a la memoria de las monjas, sino que hay que acudir a los archivos y a los documentos, como se ha realizado en esta tesis doctoral. Como ha quedado también demostrado, estas prácticas con sus tiempos perfectamente marcados formando un todo coherente, originaron las imágenes objeto de estudio, de las que se sirvieron para su desarrollo. Por lo tanto, para interpretar correctamente todos estos objetos devocionales hemos querido vincularlos con las prácticas de las que formaron parte y no analizarlos solo como objetos artísticos aislados. Por ello, nos hemos aproximado a los objetos del ciclo litúrgico de Navidad como imágenes y como obras de arte. Como imágenes se han analizado los temas representados, puesto que una imagen en clausura siempre representaba y simbolizaba algo para las monjas, dando respuesta especialmente a cuestiones sobre su función en clausura y su recepción por parte de las monjas. Aunque también hemos de reconocer que, con el paso del tiempo, algunas de estas imágenes, para las monjas, perdieron su significado primigenio, al no ser capaces de interpretar su lenguaje simbólico. Como obras de arte se han mostrado los procesos de trabajo, prestando especial atención a la circulación de fuentes grabadas y modelos escultóricos y también se ha dado respuesta a cuestiones de calidad y valor estético. Al haber trabajado intensamente en los archivos y en los monasterios de la antigua Real Audiencia de Quito, hemos podido documentar, por primera vez, muchas de las prácticas piadosas del ciclo litúrgico de Navidad en las clausuras ecuatorianas, cuyo conocimiento también es enriquecedor para el estudio de las clausuras españolas, ya que hemos podido aclarar los orígenes y desarrollos de varias de estas prácticas devocionales. Se han estudiado las imágenes que en ellas participan, en su mayor parte

inéditas hasta la fecha por no formar parte de los grandes discursos de la historia del arte, y se ha dado respuesta a cuestiones iconográficas de estos objetos, caso del *Niño de la O* y de los grupos escultóricos de los Divinos Peregrinos empleados para el rezo de las Jornadas y de las Posadas.

El análisis histórico de las salas del Belén nos ha permitido, frente a las intervenciones realizadas en los últimos años, recuperar su función como espacios devocionales y lugares de memoria de las comunidades claustrales. Sus figuras habían sido estudiadas aislándolas del entorno, las salas del Belén, y sin tener en cuenta el entramado inmaterial que les rodeaba, por lo que su apreciación estaba descontextualizada. Estas salas, además de albergar la representación tridimensional del nacimiento de Cristo, eran espacios, como ha quedado probado en esta tesis doctoral, en los que las monjas desarrollaban parte de las prácticas piadosas del ciclo litúrgico de Navidad y a los que durante el resto del año, como salas permanentes y espacios en permanente construcción, iban incorporando diversos objetos preciosos que, resimbolizados en la clausura, eran ofrendados al Niño Jesús. Por ello, como espacios vivos, albergaban mucho más que las figuras quiteñas de los siglos XVII y XVIII, ya que convivían en perfecta armonía con objetos coetáneos como porcelanas quiteñas y chinas y labores de aguja monjiles, y objetos contemporáneos como muñecas de trapo y plástico o juguetes. Sin embargo, la historiografía solo ha prestado atención a las figuras históricas de la escuela quiteña, como pequeñas esculturas, olvidando el contexto en el que éstas se insertaban, por no ser, a sus ojos, el apropiado pese a su innegable valor antropológico. En consecuencia, la finalidad de estos espacios y objetos, así como la relación que se establece entre continente y contenido, no había sido adecuadamente analizada, interpretada y evaluada. Otras aportaciones de esta tesis están relacionadas con temas más amplios de la historia del arte virreinal. Por ejemplo, a través del estudio de la historia del Belén en la Real Audiencia, de sus espacios, de las prácticas en ellos realizadas, etc. también hemos podido plantear cuestiones relativas al comercio y al gusto en la sociedad barroca quiteña.

Hemos desarrollado un completo estudio acerca del culto al Niño Jesús en las clausuras femeninas, en el que los relatos de las vidas de las monjas nos han permitido realizar una nueva lectura de la relación entre las monjas y Jesús niño, al mostrar un lenguaje y simbología que se aparta de los tópicos habituales acerca de una supuesta maternidad sublimada o frustrada. Las visiones de las monjas, además, nos han mostrado un amplio elenco de tipologías del Niño Jesús que nos ha ayudado a articular

el catálogo iconográfico de imágenes del Divino Infante en la Real Audiencia de Quito. Este conjunto de imágenes es mucho mayor de lo que se presuponía, analizando cada modelo iconográfico tanto en escultura como pintura, sin separar ambas artes y, por lo tanto, mostrando sus espejos, la circulación de imágenes, los modelos escultóricos, los ajuares, etc. Este amplio conjunto de imágenes, a diferencia de las aproximaciones historiográficas habituales en relación a las imágenes del Niño Jesús, se ha analizado en su contexto, lo que, gracias a las diversas fuentes documentales, nos ha permitido realizar un complejo estudio de estas imágenes como objetos insertos en las prácticas piadosas de las monjas y no solo como obras de arte. Por lo tanto, para su correcta interpretación, la investigación no se ha centrado únicamente en cuestiones formales, estilísticas y técnicas, sino en los fines para los que estas imágenes fueron empleadas y en la relación que las monjas establecieron con ellas, al formar parte de su vida cuestiones inseparables en la clausura. Se han analizado muchas imágenes inéditas; otras muy poco conocidas se han estudiado en profundidad por vez primera; mientras que algunas ya publicadas se han presentado bajo un nuevo enfoque historiográfico. Parte de estas obras aún merecen mayor estudio, como los dibujos de las vidas de sor Gertrudis de San Ildefonso y sor Juana de Jesús.

De todas las imágenes del ciclo litúrgico de Navidad de las clausuras ecuatorianas hemos analizado pormenorizadamente una de ellas, la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* o *Candelaria* (1611) del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), trazando su biografía. Solo recuperando el contexto histórico del monasterio y el ambiente devocional, analizando y contextualizando el relato milagroso de esta imagen, su proceso de hechura y los tiempos de la difusión de su culto, puede comprenderse la importancia real de la imagen dentro del monasterio, más allá de las cuestiones técnicas y estilísticas que aborda la historia del arte. Esta lectura es mucho más rica y nos permite reflexionar acerca de la importancia de algunas imágenes en el devenir histórico de los monasterios, así como sobre la recepción de estas imágenes en la vida claustral, puesto que más allá de su valor artístico, se erigieron como elementos simbólicos, de identidad e incluso de propaganda, ultrapasando las necesidades espirituales y los comportamientos devotos de las monjas.

La gran problemática de muchos de los objetos que forman parte de esta tesis es que, en los últimos años, han sido descontextualizados tanto por la historiografía como por su inclusión en los museos conventuales, al ser presentados únicamente como obras de arte. Hoy el patrimonio conventual se expone fuera de su contexto ambiental, lo que

permite una mejor contemplación formal pero impide valorar y analizar su relación con el espacio y conocer sus funciones. Hemos analizado los museos de arte religioso de los monasterios ecuatorianos, examinando sus promotores y sus discursos museográficos, en los que se ha producido una descontextualización de los objetos expuestos, al ser agrupados en salas por temáticas o materiales, sin atender a sus usos y funciones en la clausura [fig. 5]. Estos discursos museográficos, comunes en la mayoría de museos conventuales, han olvidado el contexto del que las obras ahora expuestas formaban parte con anterioridad y, muy especialmente, su recepción por parte de las monjas, es decir, sus usuarias. Estas obras hoy son presentadas como objetos artísticos, pero también fueron concebidas como objetos devocionales y, por consiguiente, como el vehículo en las comunidades contemplativas para establecer un diálogo con la divinidad. En este sentido, frente a la reducción de los monasterios a simples contenedores de obras de arte, los relatos de las vidas de las monjas así como el estudio de las prácticas piadosas del ciclo litúrgico de Navidad nos han proporcionado muy diversos testimonios de la estrecha relación entre las imágenes y las monjas.



Fig. 5: *Exposición de ángeles*. Cuenca, Museo de las Conceptas. Antiguo cementerio.

Los conocimientos adquiridos en esta tesis nos han llevado a reflexionar acerca del proceso de musealización de los monasterios, acelerado en los últimos años, y han determinado la inclusión de un último capítulo acerca de la descontextualización de los objetos del ciclo litúrgico de Navidad en estas propuestas museográficas. Para evitar, en

la medida de lo posible, su descontextualización en la musealización de los monasterios, hemos propuesto un plan museográfico alternativo basado en la categoría de casa museo que, a nuestro juicio, es la más respetuosa con los espacios y los objetos. Como toda intervención tiene sus pros y sus contras, la problemática de este planteamiento es que los monasterios son espacios domésticos aún en uso, lo que conlleva que la convivencia entre espacios públicos y privados pueda resultar ciertamente conflictiva. Por ello, hay veces que la descontextualización de las obras es inevitable, pero éstas, como hemos planteado, deberían ser recontextualizadas y crear con ellas un discurso que vaya más allá de una simple agrupación temática. Para ello hemos desarrollado una propuesta de recontextualización de los objetos basada en el tiempo en clausura, teniendo como eje principal la vida de las monjas y reflexionando acerca del uso de cada objeto en un tiempo concreto, junto con sus funciones, claramente marcadas, que son las que se deberían transmitir a los visitantes de un museo conventual, más allá de la belleza de los objetos expuestos.

Al avanzar en la escritura de esta tesis doctoral han brotado nuevas ideas y ciertas obras han cobrado otro interés, sin embargo, el océano Atlántico y, por lo tanto, la gran distancia física con el objeto de estudio, ha impedido que las obras así como algunas cuestiones sean revisitadas, retomadas y completadas. A pesar del amplio trabajo desarrollado, queda pendiente la consulta en profundidad de algunos archivos conventuales, siempre limitada por su localización en la clausura y el escaso tiempo de las monjas, además del acceso por primera vez a otros, lo que en verdad nos resulta una empresa harto complicada, ya que por varias veces éste nos fue negado. Logramos vencer las dificultades derivadas de la distancia geográfica que separa España de Ecuador, pero el torno de dos monasterios de carmelitas descalzas se convirtió en otro océano en este caso imposible de atravesar. Nuestras palabras se quedaron en las tablas de sus tornos, sin ser recibidas tan siquiera en los locutorios. De poco sirvió nuestra insistencia, desde el respeto a la vida en clausura, en explicar nuestro proyecto de investigación, ni el hecho de contar con diversos avales, incluidos los de otras comunidades ecuatorianas, convocándonos siempre, en nuestros dos periodos de investigación, para otro momento en el que regresásemos al país. Confiemos pues en el tiempo, ese que marca la vida en clausura, y que éste nos permita estudiar las obras que aún permanecen en el interior de estos monasterios. A pesar de todo, estos dos claustros están presentes en esta tesis doctoral a través de las referencias bibliográficas existentes. Asimismo, sería deseable completar la consulta de los protocolos notariales en relación

a los monasterios, conservados en el Archivo Histórico de la Nación de Quito (Ecuador), puesto que estos documentos nos permitirían conocer, con mayor profundidad, las obras que las monjas tuvieron en sus celdas y despejar las dudas existentes acerca de la llegada de algunos objetos a la clausura. Siempre se ha afirmado que las imágenes del Niño Jesús y las figuras de los Nacimientos llegaron a los monasterios a través de las dotes de las monjas, pero cabe preguntarse si esto realmente fue así.

Durante el desarrollo de esta tesis, que aborda el estudio del uso y funciones de las imágenes en el ciclo litúrgico de Navidad en el marco de la clausura femenina, hemos visto que es necesaria hacer una revisión historiográfica de este mismo ciclo, con sus prácticas, tradiciones e imágenes, en los conventos masculinos. Esto nos permitiría, dejando a un lado los prejuicios de los enfoques de género, establecer puntos de encuentro y diferencias entre las comunidades femeninas y masculinas, algunos de los cuales ya han sido señalados en esta tesis, aunque aún quedan muchas incógnitas por resolver. Su análisis histórico nos ayudaría a comprender mejor todas las prácticas devocionales del ciclo litúrgico de Navidad, descubriendo desarrollos y repensando los ya conocidos, así como sus objetos, puesto que los frailes también desarrollaron, al menos, parte de estas mismas prácticas y contaron con Belenes e imágenes del Niño Jesús que, a diferencia de lo que sucede en el ámbito femenino, nunca se han presentado como un divertimento o producto de una paternidad frustrada, respectivamente.

La Navidad en la Real Audiencia de Quito puede ser también estudiada a través de las obras de la reserva de Arte Colonial del Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador, el antiguo Museo del Banco Central, que, en general, apenas ha despertado interés en la historiografía artística ecuatoriana, a pesar de contar con una cantidad ingente de objetos de todo tipo. En esta tesis doctoral hemos dado a conocer algunas de estas imágenes, pero, en realidad, la gran cantidad de figuras de Belén e imágenes del Niño Jesús almacenadas en estos repositorios hubiera permitido llevar a cabo solo con estas piezas un gran estudio, rico en valores estéticos y desarrollos estilísticos, aunque ciertamente pobre en relación a su historia antropológica, al estar fuera de su contexto.

Otra vía de trabajo que nos ha abierto esta investigación es el estudio de la relación de las monjas con los objetos devocionales a través de la pintura y del grabado. En gran parte de los territorios americanos virreinales, así como en la propia metrópoli, contamos con un importante acervo de retratos de monjas y de representaciones de la vida claustral, en las que las monjas aparecen efigiadas junto a las imágenes de su

devoción. Su estudio nos permitiría contextualizar la importancia de las imágenes en la vida claustral y analizar sus iconografías, ajuares, etc. Estas pinturas son otra fuente documental para conocer los usos y funciones de las imágenes.

En definitiva, esta tesis doctoral viene a completar los estudios de arte hispanoamericano en España, de la historia de la clausura femenina en la Real Audiencia de Quito y de su identidad e imagen en relación a su vida cotidiana, sus prácticas devocionales y los usos y funciones culturales de las imágenes del ciclo litúrgico de Navidad, aunando las referencias a las relaciones y transferencias culturales, devocionales y artísticas, la circulación de prácticas piadosas y los talleres artísticos, revalorizando el papel desempeñado por las clausuras femeninas del mundo hispánico en la sociedad virreinal y actual.



APÉNDICE TEXTUAL

En este apéndice se recogen los textos no impresos utilizados por las comunidades religiosas ecuatorianas para el seguimiento de las prácticas devocionales analizadas en el primer capítulo de esta tesis doctoral. Para los textos publicados véase el apartado de fuentes documentales impresas.

DOCUMENTO 1: *Oración para encender la Corona de Adviento. S. XX. Texto mecanografiado. Quito (Ecuador), Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.*

PRIMER DOMINGO DE ADVIENTO

MONICIÓN: Al comenzar el nuevo año litúrgico vamos a bendecir esta corona con que inauguramos también el tiempo de Adviento. Sus luces nos recuerdan que Jesucristo es la Luz del mundo. Su color verde significa la vida y la esperanza. Al encender semana tras semana, las cuatro velas de la corona debe significar nuestra gradual preparación para recibir la luz de la Navidad.

BENDICIÓN DE LA CORONA: Oremos: Padre Santo la tierra se alegra en estos días y tu Iglesia se desborda de gozo ante tu Hijo, el Señor; que se avecina como Luz esplendorosa, para iluminar a los que yacemos en las tinieblas. Lleno de esperanza en su venida, tu pueblo a preparado y adornado con luces esta corona. Ahora que vamos a empezar el tiempo de preparación para la venida de tu Hijo, te pedimos, Señor, que mientras se acrecienta cada día el esplendor de esta corona, con nuevas luces, a nosotros nos ilumines con el esplendor de Aquel que, por ser la Luz del mundo iluminará todas las oscuridades. Él que vive y reina por los siglos de siglos. Amén.

ORACIÓN PARA ENCENDER LA PRIMERA VELA: Encendemos, Señor, esta luz como aquel que enciende una lámpara para salir en la noche al encuentro del amigo que ya viene. En esta primera semana de Adviento queremos levantarnos para esperarte, prepararnos para recibirte con alegría. Muchos halagos nos adormecen. Queremos estar despiertos y vigilantes, porque Tú nos traes la luz más clara, la más profunda y la alegría más verdadera Tú que vives y reinas por los siglos de los siglos. Amén.

TODOS: Ven Señor Jesús.

MONICIÓN: Vamos a encender la primera vela de nuestra Corona mientras cantamos:

SEGUNDO DOMINGO DE ADVIENTO

MONICIÓN: Vamos hoy a encender la segunda vela de nuestra corona. El Señor está cada vez más cerca de nosotros y debemos prepararnos dignamente para recibirlo en nuestros corazones.

ORACIÓN PARA ENCENDER LA SEGUNDA VELA: Los profetas mantenían encendida la esperanza de Israel. Nosotros, como un símbolo, encendemos estas dos velas. El viejo tronco esta rebrotando, florece el desierto... La humanidad entera se estremece porque Dios se ha sembrado en nuestra carne. Que cada uno de nosotros, Señor, te abra su vida para que brotes, para que florezcas, para que nazcas y mantengas en nuestro corazón encendida la esperanza Tú que vives y reinas por los siglos de los siglos. Amén.

TODOS: Ven pronto, Señor, ven Salvador.

MONICIÓN: Este segundo domingo trae el eco del Bautista pregonero, su mensaje del desierto: Allánadle los senderos.

Vigilantes encendemos la corona de Adviento mientras cantamos.

Os anunciamos el gozo de Adviento

con la segunda llama ardiendo;

el primer ejemplo Cristo nos dio,

vivid unidos en el amor.

Cantad con gozo, con ilusión ya se acerca el Señor.

TERCER DOMINGO DE ADVIENTO

MONICIÓN: Estamos ya en la tercera semana de Adviento: Aumenta nuestra alegría y nuestro júbilo por la venida del Señor Jesús, que está cada vez más cerca.

ORACIÓN PARA ENCENDER LA TERCERA VELA: En las tinieblas se encendió una luz, en el desierto clamó una voz. Se anuncia la buena noticia: ¡El Señor va a llegar! Preparad sus caminos; porque ya se acerca. Adornad vuestra alma como una novia que se engalana el día de su boda. Ya llega el mensajero, Juan el Bautista no es la luz, sino el que anuncia la luz. Cuando encendemos estas tres velas cada uno quiere ser antorcha tuya para que brilles, llama para que calientes. Tú que vives y reinas por los siglos de los siglos. Amén.

TODOS: Ven, Señor, a Salvarnos, envuélvenos en tu luz.

MONICIÓN: El Señor está más cerca de nosotros y nos ilumina cada vez más. Abramos nuestro corazón, que muchas veces está en tinieblas, a la luz admirable de su amor.

Vigilantes encendemos la corona de Adviento mientras cantamos:

Os anunciamos el gozo de Adviento

con la tercera llama ardiendo;

el mundo que vive en la oscuridad

brille con esta claridad.

Cantad con gozo, con ilusión ya se acerca el Señor.

CUARTO DOMINGO DE ADVIENTO

MONICIÓN: Alegrémonos, porque el Señor está cerca de nosotros y viene a traernos la reconciliación. Encenderemos la cuarta y última vela de nuestra corona. Que este símbolo nos recuerde la proximidad de la venida del Señor Jesús, que viene a traernos alegría y esperanza.

ORACIÓN PARA ENCENDER LA CUARTA VELA: Al encender estas cuatro velas, en el último domingo, pensamos en Ella, la Virgen, tu Madre y nuestra Madre. Nadie te esperó con más ansias, con más ternura, con más amor. Nadie te recibió con más alegría. Te sembraste en Ella, como el grano de trigo se siembra en el surco. Y en sus brazos encontraste la cuna más hermosa. También nosotros queremos prepararnos así: en la fe, en el amor y en el trabajo de cada día. Tú que vives y reinas por los siglos de los siglos. Amén.

TODOS: Ven pronto, Señor, ven a salvarnos.

MONICIÓN: Cuatro cirios encendemos ya en la cumbre del Adviento. Todo es gracia, luz y fuego en la hora del encuentro. Con alegría cantamos:

Os anunciamos el gozo de Adviento

Mirad la cuarta llama ardiendo;

El Señor está cerca, fuera el temor,

Estar a punto es lo mejor.

Cantad con gozo, con ilusión ya se acerca el Señor.

DOCUMENTO 2: Sor Ángela María del Buen Suceso Flores Romero. *Pregón navideño*. 2009. Texto manuscrito. Quito (Ecuador), Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Gran velada navideña que se realizará en los lujosos y afamados salones del Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de la ciudad de San Francisco de Quito el día 24 de Diciembre del 2009. Con motivo de la llegada noche buena, en que celebramos el misterio del nacimiento del Señor la iglesia lo celebra con especial cariño y devoción, pues es la manifestación en nuestra tierra del infinito amor que Jesucristo nos tiene.

Aquella noche será inolvidable porque tendremos como invitados especiales a la Sagrada Flia. La reina Stma. la Betehmita y su glorioso esposo el Sr. San José, como damas de honor estarán presentes la simpar hermosura de Sta. Beatriz de Silva junto con su violeta escondida la sierva de Dios Madre Marianita de Jesús Torres, como secretario tendremos al Serafín del amor, San Francisco de Asís, dentro y fuera del monasterio estará custodiado por el ejército celestial su copatrono quien con innumerables arcángeles – ángeles – y serafines – dominaciones – potestades, etc. no dejarán pasar a ningún espíritu del mal.

A continuación tendremos la alegre y radiante serenata de coros angélicos que con diversos tonos y juego de voces, tiples – sopranos – tenores, segundas y terceras voces deleitaremos al Divino Infante, esto en 2 grupos.

A continuación tendremos lectura del “Pregón de Navidad” leído en prosa y con prosa por la flamante esposa del Cumpleañero Hna. Beatricita.

Para alegrar nuestro corazón y tener fresca la garganta tendremos el delicioso y calientito vino hervido con las delicadas galletas de dulce.

Así reconfortados por dentro y por fuera realizaremos la solemne procesión, El pase del Niño quien en estos momentos nombra su cortejo navideño.

Serán mis angelitos.- Hna. Elivita la cual irá tañendo la campanilla pregonando así la alegría navideña, mi otro angelito será Hna. Margarita que llevará el incensario batiendo a derecha e izquierda y sin dejar caer ni la ceniza peor el carbón encendido al piso, y colocando el incienso sin dejar apagar el incensario.

Serán mis pastorcitos Hna. Mercedes, Hna. Florcita y Hn. Teresita, quines irán vestidas de pastorcitos y llevando dones, al Divino Infante cantarán y danzarán al son de los villancicos sin parar en ningún lugar hasta llegar al coro alto.

Los ciriales serán: Hnas. Melidita – Isabelita – Beatricita – Piedacita quienes llevarán entre sus bellas y delicadas manos antorchas bien luminosas, alumbrando así el camino que va al coro alto.

DOCUMENTO 3: *Boletos de la Canastilla mística*. S. XX. Texto mecanografiado. Quito (Ecuador), Monasterio de la Inmaculada Concepción.

El Faldoncito para el Niño Jesus

Bordarás un hermoso Faldonci / to con muchísima humildad, / con espigas de Caridad / y uvas de vencimiento.

Harás todo con firmeza / de Fe, Esperanza y Caridad, / poniendo siempre en tus obras / una gran conformidad.

Dios Niño es Caridad, perma_ / nezcamos en El, cumpliendo / su Voluntad.
 1 Credo y rogar por los / agonizantes y pecadores / mas obstinados.

El Faldoncito para el Niño Jesus

Bordarás un hermoso Faldoncito / con muchísima humildad, con espigas / de Caridad y
 uvitas de vencimiento.
 Harás todo con firmeza de Fe, Esperanza / y Caridad.
 Poniendo siempre en tus obras / una gran conformidad.
 DIOS NIÑO ES CARIDAD, permanesca / mos en EL, cumpliendo su voluntad.
 1 Credo y rogar por los agonizantes y / pecadores obstinados.

Las Camisitas del Divino Niño Jesus que nace en Belen

En tul blanco como armiño / de pureza virginal, / camisita sin igual / prepararas para el
 Niño.
 Con seda blanca bordada, / de silencio y Oracion / encajes de contricion / en tu celda
 retirada.
 Pide Fe como los Magos y / fervientes como ellos / adora al Niño Dios.
 I Credo y una Salve / por las Almas del Purgatorio.

Las Camisitas para el Niño Jesús nacido en Belen

Bordaras las camisitas / con muchísimo primor, con ro / sas de caridad y botoncitos / de
 amor.
 En tul blanco de pureza y en / cajitos de humildad formarás / las camisitas para el Niño -
 / Celestial.
 Harás con fe la camisita - / con tela de enitencia y con / pespuntos muy finos parcti /
 cando la paciencia.
 2 Credos y pedir por los en- / fermos.

Camisita y Gorrita para el Niñito nacido en Belen

En blanca tela de pureza / y bordada de humildad, / formaras la camisita / para el Niño
 celestial.
 La Gorrita debe ser / de Caridad encendida, / estando siempre contenta / aun cuando
 estes mas sufrida.
 Oh precioso Niño. tu solo / mi Bien, te amo con cariño / y con grande FE tambien.
 2 Credos y rogar por las / almas del Purgatorio en espe_ / cial por las que / fueron de
 ntra. Comunidad.

Faldón y Gorrita para el Niñito Jesus

El Faldoncito del Niño / con razo de penitencia, / y bordados muy bonitos / practicando
 la paciencia.
 Las perlas y el hilo de oro / de paz y conformidad, / con lazo de caridad / daras de tu
 alma un tesoro.
 La Gorrita debe ser / de abnegacion encendida, / estando siempre contenta / aun cuando
 estes mas sufrida.
 2 Credos y pedir por los que / sufren pobreza y orfandad.

La Gorrita para el Divino Niño Jesus

La Gorrita harás preciosa con / razo de Caridad, sufriendo con / humildad los desprecios
 muy / gozosa.
 Unos lindos adornitos, lo pon_ / drás de vencimiento, de silen_ / cio los cordoncitos.

DIOS SE HACE UNO DE NOSOTROS / PARA QUE TODOS SEAMOS HERMANOS

20 Actos de Fe y pedir por / el Sr. Presidente y las Fuerzas / Armadas.

El Gorrito

Un gorrito que le cubra / su linda frente de armiño / le harás al hermoso Niño, / bordándole con primor.

La tela que has de escojer / será un balndo terciopelo, / de color azul de cielo / con una muy blanca flor.

Esta será la prudencia / virtud noble y generosa, / que le ofrecerás gustosa / con el mas ferviente Amor.

Mensaje____Que el Niño Dios / vigile tus pensamientos / y llene de alegría tu corazón / recibiendo en Comunión / 20 Actos de Fe

El Colchoncito para el Niñito Jesus

De razo lindo y precioso / de amor a los sufrimientos / devota en todos momentos / harás colchón muy vistoso.

Embutido de Oración / de silencio y de paciencia, / y al Niño con reverencia / guárdale en tu corazón.

La Caridad del Niño Jesus / enardece las almas, / desde la fria cueva de Belen / y continúa su misión, de Amor / en la Sgda Eucaristía.

20 Actos de contrición y / rogar por la Santificación / de los Sacerdotes.

Colchoncito y Almohadita para el Divino Niño Dios

De un razo lindo y precioso / de amor a los sufrimientos, / haras colchon muy vistoso / embutido de Oracion.

El forro color de cielo / de pureza de intencion, / meditando la Pasion / con fervor y con anhelo.

La almohadita delicada / embutida de paciencia, / heroísmos de Obediencia / y de Pobreza observada.

10 Actos de Humildad y pedir / por los que Gobiernan la / Nacion

La Almohadita para el Divino Niño Dios

En razo de Caridad / de mansedumbre y dulzura, / con intención la mas pura / harás llena de piedad.

La almohadita delicada / embutida de Paciencia, / heroísmos de Obediencia / y sedas de Amor bordadas.

El Niño Jesus y su Stma. Madre / nos conceda vivir del Don de / ORACION y Contemplación.

Pedir por las Almas Consagradas / de todas las Comunidades / especialmente de Ntra. Sgda. / Orden Cpta. Fcna. / I Credo y 2 Salves.

La Sabanita para el Niñito Jesus

Harás una sabanita al Niño Dios de / Amor, con bordaditos muy finos / y encajito alrededor.

Este sera de la Fe Esperanza y Caridad

Teniendo siempre en todo una gran - / conformidad.

Sera tu dulce ejercicio la presencia / de tu Dios, haciendo en cada puntadita / un acto de adoración.

SIEMBRA AMOR Y BROTARA ALEGRIA¡¡¡

1 Credo y pedir por la Paz de la / Republica

La Sabanita para el Niño Jesus

Harás una sabanita / al Niño Dios de Amor, / con bordaditos muy finos / y encajito alrededor.

Este será de la Fe / Esperanza y Caridad, / teniendo siempre en todo / una gran conformidad.

Será tu dulce ejercicio / la presencia de tu Dios, / haciendo en cada puntada / un acto de adoración.

Siembra Amor y brotará / Alegria.

I Credo y pedir por la / Paz en la Republica

Las Mantillas para el Niño Jesus

Las mantillas del Dios Niño / las harás muy matizadas, / de florecitas de Amor / y hojitas muy bien bordadas.

El Dibujito será / de penitencia y dolor, / en cada puntada harás / actos del mas puro Amor.

Con humildad y silencio / y una ferviente oración, / bordarás las mantillitas / del hermoso Niño Dios.

Suave lirio celestial, / bello Niño Redentor, / es tan dulce tu mirar / que me inunde de tu Amor.

20 Actos de humildad y pedir / las Perseverancia de las almas / consagradas de todas las / Comunidades.

Las campanitas de Belen

Las Campanitas que anuncian el / nacimiento Divino.

Ya con fervor te recuerdan que / adoraras al Santo Niño.

Son Campanitas de Navidad óyelas / con gran devoción, y apresúrate a go / zar con el Niño en oración.

SIEMBRA AMOR Y BROTARA ALEGRIA

1 Credo y pedir por los enfermos / incurables de clínicas y hospi / tales.

Las campanitas de Belen

Las Campanitas que anuncian / el Nacimiento Divino / ya con fervor te recuerdan / que adores al Santo Niño.

Son Campanitas de Navidad / óyelas con gran devocion, / y apresúrate a gozar / con el Niño en Oracion.

Siembra Amor y brotará / Paz y Alegria.

I Credo y pedir por los / Enfermos incurables / de Clínicas y Hospitales

Pastorcita de Belén ofrenda al Niño Jesus

Cual Pastorcita inocente / adorarás al Niño, / llevarás un corderito / y ofrecerás reverente.

Como venida de Belén / prepara para el Dios Niño / tu presente regalito / haciendo todo muy bien, / las obras mas ordinarias / que encantan al Sumo Bien.

Paz y Alegría a las almas / de buena voluntad.

Pedir por la Niñez y Ju_ / ventud. 20 Actos de / humildad.

Pastorcita de Belen

Cual Pastorcita inocente / adoraras al Niñito, llevarás un / corderito y ofrecerás
 reverente / Como venida de Belén, prepara para / el Dios Niño tu presente regalito /
 haciendo todo muy bien las obras más / ordinarias que encantan al Sumo Bien.

Paz y alegría a las almas de buena / voluntad.

Pedir por la niñez y la juventud. / 20 Actos de humildad.

MADRINA del Divino NIÑO JESUS

Que asombro! qué admiracion! / Madrina será del Niño, / del Dios de tu corazon.

Con transportes muy gozosos / cántale alma querida, / himnos, salmos fervorosos / para
 el Amor de tu vida.

DOCUMENTO 4: Boletos de la Canastilla mística. S. XX. Texto mecanografiado.

Cuenca (Ecuador), Monasterio de la Inmaculada Concepción.

[Las fajas] Tus fajas serás mis obras / De compasión y piedad; / Será tu almohada de
 plumas / Mi entera fidelidad

Hoy día pediré disciplina en el Refectorio

[Los pañales] Tus pañales será doce, / Cada cual de estos pañales / Tejerán tres
 Comuniones / Espirituales, fervientes

[Las camisitas] Te haré nueve camisitas / De una hechura sin rival, / Serán nueve
 Comuniones / Con fervor angelical

Hoy día guardaré silencio, en las horas y lugares que manda la santa Regla

[Los bordados de las camisitas] Cada camisita que te haga / Dulce Niño celestial /
 tendra un bordado precioso / de obediencia sin igual

Hoy día prestaré cualquier servicio a las hnas. más necesitadas

[El encaje para el vestido] A la orilla de su vestido habrá / un encaje que obtendrá tu
 aceptación / veinticinco actos por día / de rendida adoración

Hoy día seré puntual a los actos de COMUNIDAD

[Las medias] Las medias serán tejidas / Con abnegadas acciones; / Con quien al
 prójimo sirve; / Sabe agradecer tus dones

Hoy día pediré perdon en la puerta del Refectorio

[Los zapaticos de lana] Los zapaticos de lana / Que ponga en tus yertos pies; / Serán
 los actos humildes / Que practique en este mes

Hoy día besaré los pies a cinco religiosas

[Las cofias] Tus cofias Niño adorado / De rica tela serán; / Mi silencio es el encaje / Mi
 mansedumbre el olán

Hoy día tendré paciencia

[Las franelas] Te embolveré en franelas / De diferente color; / Formaré las purpuradas / Co cién afectos de amor

DOCUMENTO 5: Sor Eva de Jesús, OCD. *Capillos del Ajuar espiritual para el Divino Niño Jesús*. S. XX. Manuscrito. Quito (Ecuador), Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

Obsequio Una constante mortificación / de la propia voluntad.

La Camisita

Jamás el Divino Amor / aparece más hermoso / que cuando Niño amoroso / dos brutos le dán calor. / Tiembla de frio al rigor: / pide le cubras amante, / desnúdате en cada instante / de tu propia voluntad, / y amándole así en verdad, / serás a Dios semejante.

Obsequio Ofrecerse con frecuencia al / Niño Jesús, aceptando con resignación, / a imitación suya, todo lo que causa / pena y tribulación.

La Fajita

Beneficios sin medida / dispensa el Niño Jesús, / a quien parte de su cruz / comunica en esta vida. / Si eres Esposa afligida / por cualquier tribulación, / ostenta resignación / en todo acontecimiento, / y al Niño Jesús darás contento / con faja de aceptación.

Obsequio Cubrir los defectos del próji- / mo, disimulando y defendiéndole / cuando en su presencia le murmu- / rasen, y mortificar la curiosidad de / ver ú oír.

La Faldita

Sobre pajas tiritando / veo a Dios recién-nacido, / buscando un pecho florido / que en algo pueda aliviarlo. / Mi corazón aunque helado / te ofrezco, querido Niño, / cubrir quiero el desaliño / que te causa mi tibieza, / dando Falda a tu grandeza / con acendrado cariño.

Obsequio Ejercitar la caridad con / el prójimo, y si hay algún do- / lor interior, sufrirlo por amor / de Dios.

Las Manguitas

Si tiritita, es por tu amor; / si llora, por tus pecados; / sus bracitos, aunque helados, / muestran ser de un Hombre-Dios. / ¡No descarguen el rigor / que merece nuestro mal! / y pues nos viene a salvar / sufriendo tantas penitas, / ofrécele las Manguitas / de una grande caridad.

Obsequio Afectos fervorosos de amor / de Dios. Celar la honra con la / puntualidad en la observancia de / la Regla, y mortificar la potencia / del entendimiento.

El Gorrito

El amor cuando es ferviente, / con espresiones sencillas / declara mil maravillas / del modo más elocuente; / Ofrécele de esta suerte, / Gorrito al celeste Niño, / diciéndole mil cariños / que le protesten tu amor, / celando en todo su honor / y siguiendo sus caminos.

Obsequio Procurar andar en la presen- / cia de Dios, y hacer frecuentes ac- / tos de humildad.

El Capillito

Por el Capillito entienda / tu reflexión la humildad, / si has de ofrecer en verdad / a Jesús tan noble prenda. / Cuida de seguir la senda / de perfeccion animosa, / y cual digna religiosa / ama a Dios perseverante, / mirándote cada instante / en su presencia amorosa.

Obsequio Gran vigilancia en desechar la / tibieza, y ejercitarse en coloquios / amorosos con el Niño Jesús.

Los Diges

Con suspiros anhelantes, / con lágrimas generosas, / remedio de sus Esposas / busca este Dios dulcemente. / Tú debes ser vigilante / para alegrar su tristeza, / en desechar la tibieza / para que en su amor te figes; / así ofrecerás los Diges / a la divina grandeza.

Obsequio Recogimiento interior, con un / olvido total de las criaturas, y / mortificación de los sentidos y / potencias.

La Cuna

¿Dónde Amor Niño reposa? / ¿Cuál es su cuna escojida? / el alma a su Dios unida / en caridad fervorosa. / Solo la abstraída Esposa, / que vive vida interior, / con aliento superior / sumida y aniquilada, / y en su Esposo transformada / es cuna del Dios de amor.

Obsequio Ofrecerse frecuentemente á / Dios con frecuentes jaculatorias / de amor y rendimiento, y morti- / ficar el amor propio.

El Colchoncito

Cuán pobre y desabrigado / padece mi dulce Amor, / puesto de frio al rigor / entre pajas reclinado. / El amor le ha precisado. / Pide mi correspondencia. / Ya no más indigencia; / Alma, vida y corazón / le ofrezco para colchón, / que remedie su indigencia.

Obsequio La más exacta observancia / de la Regla, y sufrir en silencio / las penas y dolores.

La Almohada

Almohada al supremo Rey / ofrecerás fervorosa, / si cual digna religiosa, / observas su santa ley. / Si a Jesús la mula y el buey / refocilan con su aliento, / ¿cuán satisfecho y contento / recibirá el Aleluya, / de quien siendo Esposa suya / celebra su Nacimiento?

Obsequio Por amor del Niño Jesús des- / prenderse de alguna cosa á la cual / se tenga algún afecto, y decir entre / dia alguna jaculatoria al Niño / Jesús tierno y pobrecito.

El Cobertor

¿Cuán aterido de frio / estais, mi Jesús amable! / ¿O mi bien desiderable / un establo es vuestro asilo! / Un Cobertor para abrigo / te ofrece mi corazon: / haced, mi divino Amor, / que con piadoso desvelo / nada quiera ya del suelo / y unida viva con Vos.

Obsequio Actos de obediencia

La Colcha

El Hijo Niño inocente / cubre su divinidad / para hacer la voluntad / de su Padre omnipotente. / Fija en Jesús hoy tu mente / su obediencia de a tu oído / cierto impulso decidido / con prontitud resignada; / obedece a tu prelada / como á tu Dios escondido.

Obsequio Ofrecerse al Señor continua- / mente con todas sus cosas, y guardar / silencio y recogimiento.

El Portal

Extremos de amarte son / los que te muestra Dios Niño; / nace pobre sin aliño, / pidiéndote el corazón. / Ofrécele pues en don, / corazón, alma y potencias, / ejercita, la obediencia, / y cual Portal preparado / tenga en ti tu dulce Amado, / su recreo y complacencia.

Obsequio Privarse de dormir en / cama mullida, ó alguna hora / menos de sueño para tener más / oración en su lugar.

El Heno

El Heno es, como sin flor, / ye futil, pobrecilla, / más por humilde y sencilla, / fue cuna del Criador. / Alma, conoce el amor, / que te ha mostrado el Eterno; / nace niño, y Niño tierno / y como el frío le sigue, / pide que tu amor le abrigue / en tan riguroso invierno.

Obsequio Viva presencia de Dios en / todo lugar, y emplear algún rato / ante el Santísimo.

La Lámpara

Una Lámpara oleosa / con luz pura y refulgente, / que el portal haga patente / pide el Niño Dios a su esposa. / ¿Será tal la religiosa / que, con suma devoción, / siempre este en adoración / ante el sagrario y altar, / procurando tanto amar / qué alumbre su corazón?

Obsequio

Hacer con mucho esmero el exa / men de conciencia, y procurar apartar / de la imaginación todo pensamiento / inútil para fijarlo en Dios.

Barrer el Portal

Barre tu imaginación / de todo mal pensamiento, / practica el recogimiento / y la santa agnecación. / Cada aptitud, cada acción / acompasada y medida, / ha de mostrar que tu vida / es digna de religiosa, / de más amante Esposa / que vive a su Dios unida.

Obsequio

Visitar al Santísimo y ha- / cerle compañía, como si fuera / Belén, todo el tiempo que pudiera.

Hacerle compañía

La dulzura que atesora / el semblante indefinible, / tan tierno, tan apacible, / ¿de este niño me enamora! / ya mi bien desde esta hora / no dejaré un solo instante / de acompañarte andante / sin salir de tu Portal: / Toma mi afecto cordial / y dame tu amor constante.

DOCUMENTO 6: *Salve del coro a Nuestra Madre Inmaculada. S. XX. Texto mecanografiado. Quito (Ecuador), Monasterio de la Inmaculada Concepción.*

Rezo de Nona
Corona de la Divina Misericordia
Salve Regina cantada
Letanías cantadas
Procesión

Pequeño rosario de la Inmaculada Concepción

Madre Abadesa:
En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Amén

Oración:
Omnipotente y eterno Dios Uno y Trino, postradas en tu acatamiento, ante el altar de tu Inmaculada Madre, hija y esposa la Santísima Virgen María, ofrecemos este rosario a gloria tuya, culto de la misma beatísima Virgen y provecho de nuestras almas, pidiéndote, para más devotamente rezarlo, alumbres nuestros entendimientos, enardecas nuestros corazones y purifiques nuestros labios. Amén

1.- Vicaria de Coro:
Yo te doy gracia, ¡Oh Padre Eterno! De que por tu poder, preservaste a la Santísima Virgen, tu hija, del pecado original.
Pues quiso elegirte
el Padre por hija,
la vista en Ti fija,
de honor te colmó.

Comunidad:
Ascienda hasta el cielo,
diciendo mi voz,
no hay mancha en ti, Virgen,
querida de Dios.

M. Abadesa: Padre nuestro

(caminar)
Ave María (cantada)
3 Ave Marías

Comunidad:
Bendita sea la santa muy pura e Inmaculada Concepción de la bienaventurada Virgen María.
(detenerse)

2.- Vicaria de Coro:
Yo te doy gracias, ¡Oh Hijo Eterno! Porque por tu sabiduría preservaste a la Santísima Virgen, tu madre del pecado original.

Bajando a humanarse
el verbo en tu seno
de gracias él lleno
en tu alma agotó

Comunidad:
Ascienda hasta el cielo,
diciendo mi voz,
no hay mancha en Ti, Virgen,
querida de Dios.

Madre Abadesa: Padre nuestro
(caminar)

Ave María (cantada)
3 Ave Marías

Comunidad:
Bendita sea la santa muy pura e Inmaculada Concepción de la bienaventurada Virgen María.

(detenerse)

3.- Vicaria de Coro:
Yo te doy gracias, ¡Oh Espíritu Santo! que por tu amor preservaste a la Santísima Virgen, tú esposa, del pecado original.
Esposa del Esposo
divino te aclama,
sin mancha; te inflama,
su fuego en amor.

Comunidad:
Ascienda hasta el cielo,
diciendo mi voz,
no hay manca en Ti, Virgen,
querida de Dios.

Madre abadesa: Padre nuestro

(caminar)
Ave María (cantada)
3 Ave Marías

Comunidad:
Bendita sea la santa muy pura e Inmaculada Concepción de la bienaventurada Virgen María.

Madre Abadesa:
Oración:

Salve Reina del cielo, gloria del humano linaje, Inmaculada Virgen María; por aquella gracia que te previno e hizo que como Hija primogénita de Dios Padre, no estuvieras sujeta a la esclavitud del demonio; te suplicamos nos ayudes a conservar la gracia de adopción por la que nos llamamos y somos hijos de Dios, y no generemos con nuestras malas obras de tan excelso carácter,

Por aquella inmaculada pureza que te dispuso a ser madre del Unigénito Hijo de Dios; te pedimos nos hagas limpios de corazón, para que al venir a nuestro pecho, Jesucristo en el Sacramento de amor, labres en él una digna morada.

Finalmente, por aquella abundancia de gracias con que él Espíritu Santo te adornó como a Esposa, te rogamos no permitas que contristemos al mismo Espíritu Santo, con ninguno de nuestros pensamientos, acciones o afectos desordenados, y que mediante tu intercesión y una vida exenta de culpas, llena de buenas obras, merezcamos un día contemplar la belleza de tu rostro en el cielo, por los siglos de los siglos. Amén

DOCUMENTO 7: Sor Cecilia Magdalena de Jesús, OCD. *NOVENA DE NAVIDAD. S. XXI.* Texto mecanografiado. Quito (Ecuador), Monasterio de la Santísima Trinidad de Quito, Carmen Moderno o Bajo.

PRIMER DÍA

ORACIÓN PARA TODOS LOS DÍAS

Dios de infinita misericordia y caridad que tanto has amado la humanidad dándonos a tu Hijo como la mejor prueba de tu amor, quien se hizo hombre en las entrañas de la Virgen María, naciendo en un pesebre por nuestra salvación.

En nombre de todos te damos infinitas gracias por este don inefable. Dispón nuestros corazones con humildad y amor encendido para que Jesús que va a nacer tenga una digna morada en nosotros. Amén.

REFLEXIÓN

La Navidad es una huella de amor imborrable. Dios ha venido a la tierra y a tocado todo lo nuestro; el Espíritu quiere dejar su huella, pero necesita tu tierra, se acerca a ti con alegría, pero necesita que le abras tu corazón, trae aceite de paz y bendición, pero necesita tu candil dispuesto, viene con la palabra de vida, pero necesita tu fiat como María.

Jesús para nacer, necesitó a José, necesitó a María que ya estaba encinta, necesitó un lugar para nacer: Belén la tierra del pan.

Si tú abres tu vida a Jesús, también deja en tu corazón su huella de amor y de salvación.

PRECES

Oh Dios, en quien vivimos, nos movemos y existimos. Ven a revelarnos que somos familia tuya. Todos respondemos:

Ven Señor y sálvanos

-Tú que no estás lejos de nosotros, muéstrate también a todos los que te ignoran y te buscan a través del testimonio de tu Iglesia.

-Padre de los pobres y consuelo de los afligidos, mira con bondad a tantas familias deshechas por las guerras, el odio o la violencia.

-Mira, Señor, a tu familia humana amenazada por las falsas corrientes y teorías, vuélvela a Ti y consévala en tu amor.

ORACIÓN FINAL

Señor y Dios nuestro que por medio de tu Hijo has hecho que volvamos a nacer como criaturas nuevas por el bautismo, míranos con amor. Por Jesucristo Nuestro Señor. Amén.

SEGUNDO DÍA

ORACIÓN PARA TODOS LOS DÍAS

Dios de infinita misericordia y caridad que tanto has amado la humanidad dándonos a tu Hijo como la mejor prueba de tu amor, quien se hizo hombre en las entrañas de la Virgen María, naciendo en un pesebre por nuestra salvación.

En nombre de todos te damos infinitas gracias por este don inefable. Dispón nuestros corazones con humildad y amor encendido para que Jesús que va a nacer tenga una digna morada en nosotros. Amén.

La decisión es tuya.

Relato: La mariposa azul.

A un sabio, que respondía a toda pregunta que le hacían las gentes, se acercaron dos personas muy curiosas con una pregunta para que él no supiera responder. Una de ellas apareció con una mariposa azul para engañar al sabio. Pensaba: “Voy a esconder la mariposa en mis manos y preguntaré al sabio si está viva o muerta” “Si él dice que está muerta la mariposa, abriré mis manos la dejaré volar. Si dice que está viva; la apretaré y la aplastaré. Y así, cualquiera que sea su respuesta, ¡será una respuesta equivocada!”: Las dos personas fueron al encuentro del sabio, que estaba meditando. “Tengo aquí una mariposa azul. Dígame, sabio, ¿está viva o muerta?” Muy calmadamente el sabio sonrió y respondió: “Depende de ti... Ella está en tus manos”.

PRECES

Oremos hermanos a Cristo el Señor que para borrar nuestro pecado se anonadó hasta hacerse uno de nosotros, y digámosle:

Ven Señor Jesús

-Señor, Padre de todos, Tú que nos has hecho llegar al comienzo de este día ayúdanos a vivir siempre arraigados en la fe, esperanza y caridad, que Tú mismo has infundido en nuestras almas.

-Señor Jesús que con tu Encarnación nos has salvado, purifica nuestras almas y nuestros cuerpos de todo pecado.

-Tú que viniste al mundo en el seno de la familia más perfecta, enséñanos a padres e hijos a vivir en armonía y amor.

ORACIÓN FINAL

Señor despierta en nuestros corazones el deseo de preparar la venida de tu Hijo para que podamos servirte libres de toda mancha de pecado. Por Jesucristo Nuestro Señor. Amén.

TERCER DÍA

ORACIÓN PARA TODOS LOS DÍAS

Dios de infinita misericordia y caridad que tanto has amado la humanidad dándonos a tu Hijo como la mejor prueba de tu amor, quien se hizo hombre en las entrañas de la Virgen María, naciendo en un pesebre por nuestra salvación.

En nombre de todos te damos infinitas gracias por este don inefable. Dispón nuestros corazones con humildad y amor encendido para que Jesús que va a nacer tenga una digna morada en nosotros. Amén.

Parábola: Ser esperanza

Un buen día, el abuelo tenía los ojos cansados, muy cansados. Su nieto, tan vivaracho él, se lo había notado, hacía tiempo que se lo había notado. Así que un día, agarrando la mano de su abuelo, le preguntó: “Oye, abuelo. ¿Y por qué tienes los ojos sin luz?”. El

abuelo se sorprendió de la pregunta de su nieto y le dio esas explicaciones que se dan para salir del paso: “Es por la edad, hijo mío. Por la edad, y por todo lo que uno ha visto en la vida. Y también por lo que uno ha sufrido. Por eso debe ser que mis ojos están apagados”. El nieto no se dio por satisfecho y siguió preguntando: “Abuelo, ¿y qué podemos hacer para darte un poco de luz?”. El abuelo le dijo: “Nada, nada, hijo mío”. Pero añadió a su abuelo: “Pues, anda, abuelo. Bebe en mis ojos, aunque yo tenga que quedarme sin luz”. Al abuelo le brotaron las lágrimas de sus ojos cansados y le volvió la luz.

PRECES

Oremos a Dios Padre que trazó desde antiguo un plan de salvación para su pueblo, valiéndose de una familia digámosle:

Guarda Señor a nuestras familias en tu amor.

-Haz, Señor que nos mantengamos unidos, firmes en la fe y en el amor hasta reunirnos a la familia eterna.

-Por el Papa y los Obispos, nuestros pastores, para que nos orienten y acompañen en la marcha al encuentro definitivo con el Cristo vivo.

-Por las familias separadas por la migración, para que la distancia no enfríe ni rompa los lazos familiares, y puedan volver a reunirse todos.

ORACIÓN FINAL

Concédenos Señor que la renovación del Misterio de la Navidad de tu Hijo, a la cual nos preparamos, nos libre de la esclavitud del pecado y nos merezca la verdadera libertad por Jesucristo Nuestro Señor. Amén.

CUARTO DÍA

ORACIÓN PARA TODOS LOS DÍAS

Dios de infinita misericordia y caridad que tanto has amado la humanidad dándonos a tu Hijo como la mejor prueba de tu amor, quien se hizo hombre en las entrañas de la Virgen María, naciendo en un pesebre por nuestra salvación.

En nombre de todos te damos infinitas gracias por este don inefable. Dispón nuestros corazones con humildad y amor encendido para que Jesús que va a nacer tenga una digna morada en nosotros. Amén.

Relato: La Luz de la esperanza

Había una vez, hace cientos de años, en una ciudad de Oriente, un hombre que una noche caminaba por las oscuras calles llevando una lámpara encendida.

La ciudad era muy oscura en las noches sin luna como aquella. En determinado momento, se encuentra con un amigo.

El amigo lo mira y de pronto lo reconoce. Se da cuenta de que es Pepe, el ciego del pueblo. Entonces, le dice:

¿Qué haces Pepe, Tú ciego, con una lámpara en la mano? Si tú no ves...

Entonces, el ciego le responde:

Yo no llevo la lámpara para ver mi camino. Yo conozco la oscuridad de las calles de memoria. Llevo la luz para que otros encuentren su camino cuando me vean a mí...

PRECES

Oremos hermanos a Cristo el Redentor que viene a liberar del poder de la muerte a los que se convierten a Él y le buscan mediante una vida sincera. Digámosle:

Ven Señor y sálvanos

-Tú que por la Iglesia anuncias el gozo de tu venida, concédenos disponernos debidamente para recibirte y merecer tu salvación.

-Que sintamos en esta Navidad, la urgencia de comprometernos en un cristianismo auténtico que se preocupa por los demás, para acudir en su ayuda.

-Tú que viniste a nosotros en medio de la pobreza y total sencillez, enséñanos a celebrar tu Nacimiento sin pompas y ostentación externa, sino con un corazón pobre que siente la necesidad ajena.

ORACIÓN FINAL

Concédenos Señor que la renovación del Misterio de la Navidad de tu Hijo, a la cual nos preparamos, nos libre de la esclavitud del pecado y nos merezca la verdadera libertad por Jesucristo Nuestro Señor. Amén.

QUINTO DÍA

ORACIÓN PARA TODOS LOS DÍAS

Dios de infinita misericordia y caridad que tanto has amado la humanidad dándonos a tu Hijo como la mejor prueba de tu amor, quien se hizo hombre en las entrañas de la Virgen María, naciendo en un pesebre por nuestra salvación.

En nombre de todos te damos infinitas gracias por este don inefable. Dispón nuestros corazones con humildad y amor encendido para que Jesús que va a nacer tenga una digna morada en nosotros. Amén.

Parábola: La piedra preciosa.

“Un monje andariego halló, en uno de sus viajes, una piedra preciosa, y la guardó en su talega. Un día se encontró con un viajero, vio la joya y se la pidió. El monje se la dio sin más. El viajero le dio las gracias y marchó lleno de gozo con aquel regalo inesperado la piedra preciosa que bastaría para darle riqueza y seguridad el resto de sus días. Sin embargo, pocos días después volvió en busca del monje mendicante, lo encontró, le devolvió la joya y le suplicó: Ahora te ruego que me des algo de mucho más valor que esta joya, valiosa como es. Dame, por favor, lo que te permitió dármele a mí”.

PRECES

Oremos hermanos a Cristo el Redentor que viene a liberar del poder de la muerte a los que se convierten a Él y le buscan mediante una vida sincera. Digámosle:

Ven, Señor Jesús

-Enciende nuestros corazones en tu amor para que deseemos ardientemente tu venida.

-Que en nuestras familias haya un espíritu de fe sincera y de profundo arrepentimiento, para que tu venida sea eficaz en nuestras vidas.

-Tú que quisiste experimentar nuestras dolencias, mira con bondad a los enfermos y necesitados; que a ellos llegue la eficacia de tu Nacimiento.

ORACIÓN FINAL

Concédenos Señor que la renovación del Misterio de la Navidad de tu Hijo, a la cual nos preparamos, nos libre de la esclavitud del pecado y nos merezca la verdadera libertad por Jesucristo Nuestro Señor. Amén.

SEXTO DÍA

ORACIÓN PARA TODOS LOS DÍAS

Dios de infinita misericordia y caridad que tanto has amado la humanidad dándonos a tu Hijo como la mejor prueba de tu amor, quien se hizo hombre en las entrañas de la Virgen María, naciendo en un pesebre por nuestra salvación.

En nombre de todos te damos infinitas gracias por este don inefable. Dispón nuestros corazones con humildad y amor encendido para que Jesús que va a nacer tenga una digna morada en nosotros. Amén.

Parábola: La felicidad.

“Un hombre era dueño de un hermoso jardín donde los niños se encontraban a sus anchas para correr y saltar. Pero éste era un hombre de corazón duro. Le dolía que los

niños disfrutasen de la belleza de su jardín. Esto fue lo que hizo: lo rodeó de una pared muy alta para que los niños no pudiesen entrar. Pero sucedió que cuando las plantas dejaron de escuchar las risas de los niños dejaron también de florecer. Se secó el follaje de los árboles. El invierno se prolongó como nunca antes lo recordaba y parecía que la primavera no volvería jamás. El hombre se sentía muy triste, como si una gran pena anegase su corazón. Las noticias de lo sucedido llegaron a un hombre muy sabio de la comarca. Vino donde él y le dijo: tengo un solo consejo que darte y si lo sigues, tu jardín volverá a lucir como antes. El hombre repuso: Escucho tu consejo y lo seguiré de inmediato. Este fue el consejo: Derriba las paredes y deja que los niños jueguen”.

PRECES

Oremos hermanos a Cristo el Redentor que viene a liberar del poder de la muerte a los que se convierten a Él y le buscan mediante una vida sincera. Digámosle:

Ven a salvarnos Señor

-Señor que esta Navidad signifique para todos nosotros, un aumento de renovación en la fe y en el compromiso cristiano.

-Por todos los cristianos, para que nos dediquemos a la lectura de la Palabra de Dios, oración y la entrega al servicio de los demás.

-Por todos los enfermos para que encuentren su consuelo en Cristo nuestra esperanza.

ORACIÓN FINAL

Concédenos Señor que la renovación del Misterio de la Navidad de tu Hijo, a la cual nos preparamos, nos libre de la esclavitud del pecado y nos merezca la verdadera libertad por Jesucristo Nuestro Señor. Amén.

SÉPTIMO DÍA

ORACIÓN PARA TODOS LOS DÍAS

Dios de infinita misericordia y caridad que tanto has amado la humanidad dándonos a tu Hijo como la mejor prueba de tu amor, quien se hizo hombre en las entrañas de la Virgen María, naciendo en un pesebre por nuestra salvación.

En nombre de todos te damos infinitas gracias por este don inefable. Dispón nuestros corazones con humildad y amor encendido para que Jesús que va a nacer tenga una digna morada en nosotros. Amén.

Parábola: Dios origen de todo Bien.

Érase una vez un hombre tan piadoso que hasta los Ángeles se alegraban viéndolo. Su santidad consistía en que no tenía en cuenta el pasado de los demás, sino que tomaba a todo el mundo tal como era en ese momento, fijándose, por encima de la apariencia de cada persona, en lo más profundo de su ser.

Un día le dijo un Ángel: “Dios me ha enviado a ti. Pide lo que desees, y te será concedido. ¿Deseas, tal vez, tener el don de curar?” “No”, respondió el hombre, “preferiría que fuera el propio Dios quien lo hiciera”. “Entonces, ¿qué es lo que desees?”, preguntó el Ángel. “La gracia de Dios”, respondió él. Teniendo eso, no deseo tener nada más”. “No” le dijo el Ángel, “tienes que pedir algún milagro; de lo contrario, se te concederá cualquiera de ellos, no sé cuál...”. “Está bien; si es así, pediré lo siguiente: deseo que se realice el bien a través de mí sin que yo me de cuenta.

PRECES

Oremos hermanos a Cristo el Redentor que viene a liberar del poder de la muerte a los que se convierten a El y le buscan mediante una vida sincera. Digámosle:

Muéstranos, Señor tu misericordia

-Por los Sacerdotes para que fortalezcas sus vidas y así puedan llevar tu mensaje a sus fieles.

-Por nuestros gobernantes, para que conviertan las promesas en realidades, creando fuentes de trabajo y condición de vida más humanas.

-Que en nuestras familias, en nuestra Parroquia, en la Iglesia toda, esta Navidad sea como fue para María, el momento decisivo de su entrega a la voluntad del Padre.

ORACIÓN FINAL

Concédenos Señor que la renovación del Misterio de la Navidad de tu Hijo, a la cual nos preparamos, nos libre de la esclavitud del pecado y nos merezca la verdadera libertad por Jesucristo Nuestro Señor. Amén.

OCTAVO DÍA

ORACIÓN PARA TODOS LOS DÍAS

Dios de infinita misericordia y caridad que tanto has amado la humanidad dándonos a tu Hijo como la mejor prueba de tu amor, quien se hizo hombre en las entrañas de la Virgen María, naciendo en un pesebre por nuestra salvación.

En nombre de todos te damos infinitas gracias por este don inefable. Dispón nuestros corazones con humildad y amor encendido para que Jesús que va a nacer tenga una digna morada en nosotros. Amén.

Parábola: La mano Dios está con nosotros.

“Un día un hombre supo que Dios iba a visitar su casa. Al ver que su casa estaba desordenada y sucia, salió desesperado a la calle a pedir ayuda sin conseguir que nadie aceptara. No sabiendo por donde comenzar, empezó a sacudir los muebles que estaban llenos polvo y en medio de polvo vio a un hombre que se ofreció a ayudarlo. Él le dio las gracias y juntos empezaron la tarea.

Cuando terminaron, el hombre agradecido por la ayuda del otro le pidió que se quedara para que él también le diera la bienvenida a su “Ilustre” visitante.

El que lo ayudó entonces le dijo:

–“No hace falta porque Soy Yo a quien tú estabas esperando. Yo soy tu Dios, el de hoy, de ayer y siempre”.

PRECES

Oremos hermanos a Cristo el Redentor que viene a liberar del poder de la muerte a los que se convierten a El y le buscan mediante una vida sincera. Digámosle:

Manifiesta, Señor, tu gloria a los hombres

-Manifiéstate Señor a todos los que no te conocen, para que también ellos vean tu salvación.

-Que tu nombre, Señor se anuncie hasta los confines de la tierra y que todos los hombres conozcan el camino que conduce a Ti.

-Que en nuestras familias, Señor te recibamos con espíritu de fe, con corazón pobre y en un ambiente de conversión sincera.

ORACIÓN FINAL

Concédenos Señor que la renovación del Misterio de la Navidad de tu Hijo, a la cual nos preparamos, nos libre de la esclavitud del pecado y nos merezca la verdadera libertad por Jesucristo Nuestro Señor. Amén.

NOVENO DÍA

ORACIÓN PARA TODOS LOS DÍAS

Dios de infinita misericordia y caridad que tanto has amado la humanidad dándonos a tu Hijo como la mejor prueba de tu amor, quien se hizo hombre en las entrañas de la Virgen María, naciendo en un pesebre por nuestra salvación.

En nombre de todos te damos infinitas gracias por Este don inefable. Dispón nuestros corazones con humildad y amor encendido para que Jesús que va a nacer tenga una digna morada en nosotros. Amén.

Parábola: Nos da la paz perfecta.

Había una vez un Rey que ofreció un gran premio a aquel artista que pudiera aceptar en una pintura la paz perfecta: Muchos artistas intentaron. El Rey observó y admiró todas las pinturas, pero solamente hubo dos que a él realmente le gustaron y tuvo que escoger entre ellas.

La primera era un lago muy tranquilo. Este lago era un espejo perfecto donde se reflejaban unas plácidas montañas que lo rodeaban. Sobre éstas se encontraba un cielo muy azul con tenues nubes blancas. Cuantos miraron esta pintura pensaron que ésta reflejaba la paz perfecta.

La segunda pintura también tenía montañas. Pero éstas eran escabrosas y descubiertas. Sobre ellas había un cielo furioso del cual caía un impetuoso aguacero con rayos y truenos. Montaña abajo parecía retumbar un espumoso torrente de agua. Todo esto no se revelaba para nada pacífico: pero cuando el Rey observó cuidadosamente, vio tras las cascadas un nido. Allí, en medio del rugir de la violenta caída de agua, estaba plácidamente un pajarito en medio de su nido... ¡Paz perfecta!

PRECES

Oremos hermanos a Cristo el Redentor que viene a liberar del poder de la muerte a los que se convierten a Él y le buscan mediante una vida sincera. Digámosle:

Por tu Nacimiento socorre Señor, a quienes has redimido

-Por la Iglesia, para que cumpla fielmente la misión que le encomendaste de anunciar el Evangelio, a todos, hasta que vuelvas.

-Señor Jesús que al nacer en Belén quisiste ser visitado por los pastores humildes de la región, llámanos hoy a servirte en los pobres y amarte en los necesitados.

-Tú que naciste pobre y humilde, mira con amor a los pobres y enséñanos a amar la pobreza y participar con los necesitados, aquellos dones que tu generosidad nos regalas.

ORACIÓN FINAL

Concédenos Señor que la renovación del Misterio de la Navidad de tu Hijo, a la cual nos preparamos, nos libre de la esclavitud del pecado y nos merezca la verdadera libertad por Jesucristo Nuestro Señor. Amén.

DOCUMENTO 8: Sor Cecilia Magdalena de Jesús, OCD. *NAVIDAD CON SAN JUAN DE LA CRUZ Y QUEDÓ EL VERBO ENCARNADO*. S. XXI. Texto mecanografiado. Quito (Ecuador), Monasterio de la Santísima Trinidad de Quito, Carmen Moderno o Bajo.

INTRODUCCIÓN

San Juan de la Cruz salía de sí más que nada en las celebraciones navideñas. Y se trasladaba desde Baeza, Granada o Segovia a la tierra de Jesús. Se hicieron célebres y quedaron bien fijadas en la memoria de los religiosos algunas de las fiestas navideñas, que le gustaba solemnizar y vivirla.

Encontrándose en su cárcel toledana escribe, su gran romance sobre el evangelio “in principio erat Verbum”, que viene a ser como una pequeña historia de salvación.

Es él que anima a las celebraciones de las fiestas litúrgicas, sobre todo de la Navidad, holgándose de ver alegres y recogidos a sus frailes.

Hasta celebraba las fiestas con comidas extraordinarias, que se salgan del sencillo condumio. (Jorge de San José)

PRIMER DIA CON SAN JUAN DE LA +

En el principio moraba el Verbo

En el principio moraba
el Verbo, y en Dios vivía,
en quien su felicidad
infinita poseía.
El mismo Verbo Dios era,
que en el principio se decía.
El moraba en el principio,
y principio no tenía.
El era el mismo principio;
por eso de Él carecía.
El Verbo se llama Hijo,
Que de el principio nacía.

Ejemplo

Cuenta Agustín de San José que en las fiestas de Navidad celebraba con mucha devoción y al vivo, poniendo sobre un altar un portal tosco de unos maderos y tomizos, y allí ponía el Santo Niño y su Madre.

SEGUNDO DIA CON SAN JUAN DE LA +

Una esposa darte quería

Una esposa que te ame,
mi Hijo, darte quería,
que por tu valor merezca
tener nuestra compañía
y comer pan a una mesa
de el mismo que yo comía,
por que conozca los bienes
que en tal Hijo yo tenía,
y se congracie conmigo
de tu gracia y lozanía.
Mucho lo agradezco, Padre
el Hijo le respondía.
a la esposa que me dieres
yo mi caridad daría,
para que por ella vea,
cuánto mi Padre valía,
y cómo el ser que poseo
de su ser le recibía.
Reclinarla he yo en mi brazo,
y en tu amor se abasaría,
y con eterno deleite
y bondad sublimaría.

Ejemplo

Luis de San Ángelo cuenta en las recreaciones que tenía con los religiosos era muy agradable, especialmente las Pascuas de Navidad y Reyes, donde les mandaba a los novicios que así de repente hiciesen alguna representación del misterio, donde si decían alguna simplicidad, sacaba conceptos del cielo.

TERCER DIA CON SAN JUAN DE LA +**Alegría del cielo**

Los de arriba poseían
 el Esposo en alegría,
 los de abajo en esperanza
 de fe que les infundía,
 diciéndoles que algún tiempo
 Él los engrandecería
 y que aquella su bajeza
 Él se la levantaría.
 Ya la vituperaría;
 porque en todo semejante
 Él a ellos se haría,
 y se vendría con ellos,
 y con ellos moriría;
 y que Dios sería hombre,
 y que el hombre dios sería.

Ejemplo

Nos dice Lucas de San José: Holgábase ver regocijar a sus religiosos en Pascuas, haciendo su altar del Nacimiento, cuanto menos, poniendo por recuerdo en él alguna Virgen con su Niño en los brazos, con que se enternece y enternece a sus súbditos.

CUARTO DIA CON SAN JUAN DE LA +**Buena esperanza**

Con esta buena esperanza
 que de arriba les venía,
 pero la esperanza larga
 y el deseo que crecía
 de gozarse con su Esposo
 continuo les afligía.
 Unos decían ¡Oh si fuese
 en mi tiempo el alegría!;
 otros; Acaba, Señor,
 al que has enviar envía;
 otros: ¡Oh si ya rompieses
 esos cielos, y vería
 con mis ojos que bajases.
 Otros decían ¡Oh dichoso
 el que en tal tiempo sería,
 que merezca ver a Dios
 con los ojos que tenía.

Ejemplo

María de la Cruz (novicia) cuenta que en el convento de Monjas de Granada, en una fiesta de navidad, mostrándole un Niño Jesús dormido sobre una calavera, muy lindo, dijo: ¡Señor, si amores me han de matar, ahora tienen lugar!

QUINTO DIA CON SAN JUAN DE LA +

Anhelo del viejo Simeón

En aquestos y otros ruegos
gran tiempo pasado había;
pero en los postreros años
el fervor mucho crecía,
cuando el viejo Simeón
en deseos se encendía,
rogando a Dios que quisiese
daxalle ver este día.
Y así el Espíritu Santo
al buen viejo respondía:
que le daba la palabra
que la muerte no vería
hasta que la vida viese
que de arriba descendía,
y que él en sus mismas manos
al mismo Dios tomaría,
y le tendría en sus brazos
y consigo abrazaría.

Ejemplo

Un día en Baeza, celebraba Juan de la Cruz la Eucaristía cuando, después de bendecir las candelas, le vino un arrebato, se adelanto y tomando al Niño de los brazos de la Virgen lo llevo toda la procesión, representando bien las ansias del Santo Simeón.

SEXTO DIA CON SAN JUAN DE LA +

Envío del Padre al Hijo

Ya el tiempo era llegado
en que hacerse convenía
el rescate de la esposa
que en duro yugo servía,
debajo de aquella ley
que Moisés dado le había,
el Padre con amor tierno
de esta manera decía:
ya ves, Hijo, que a tu esposa
a tu imagen hecho había,
y en los que a ti se parece
contigo bien convenía;
pero difiere en la carne
que en tu simple ser no había.

Ejemplo

Alonso de San José describe una nochebuena en Granada, cuando Fray Juan “hizo poner a la Madre de Dios en unas andas, y, tomada en hombros, acompañada del siervo del

Señor y de los religiosos que la seguían caminando por el claustro, llegaban a las puertas que había en el a pedir posada para aquella Señora cercana al parto y para su esposo que venían de camino, con la frase:

*Del verbo divino
la Virgen preñada,
viene de camino,
¡si le dais posada!*

SÉPTIMO DIA CON SAN JUAN DE LA +

Mi voluntad es la Tuya Padre

Mi voluntad es la tuya
el Hijo le respondía,
y la gloria que yo tengo
es tu voluntad ser mía;
y a mí me conviene, Padre,
lo que tu alteza decía,
porque por esta manera
tu bondad más se vería;
veráse tu gran potencia,
justicia y sabiduría.
Irélo a decir al mundo
y noticia le daría
de tu belleza y dulzura
y de tu soberanía.

Ejemplo

Juan de Santa Eufemia, cocinero de Baeza recuerda: que una noche del Santo Nacimiento, estando por rector del colegio de esta ciudad, el dicho santo Padre Fray Juan hizo que dos religiosos de él, sin mudar de hábitos, representasen uno a nuestra Señora y otro al Señor San José, y que anduviesen por un claustro pequeño en el dicho convento buscando posada; y sobre lo que les respondían y decían los dos que representaban María y José.

OCTAVO DIA CON SAN JUAN DE LA +

Anuncio del Arcángel San Gabriel y encarnación del Verbo

Entonces llamó a un Arcángel
que San Gabriel se decía,
y enviólo a una doncella
que se llamaba María,
de cuyo consentimiento
el misterio de hacía;
en la cual la Trinidad
de carne al Verbo vestía;
y aunque tres hacen la obra,
en el uno se hacía;
y quedo el Verbo encarnado
en el vientre de María
y el que tenía sólo Padre,
ya también Madre tenía,
aunque no como cualquiera

que de las entrañas de ella
 Él su carne recibía;
 por lo cual Hijo de Dios
 y del hombre se decía.

Ejemplo

Por los días de Navidad estaba Fray Juan hablando con sus frailes del amor de Dios hecho Niño, cuando le vino un ímpetu irreprímible, “y se fue hacia una mesa donde en estos días se acostumbraba tener un Niño Jesús a quien dirigir todas las alegrías de aquel tiempo”. Tomó al Niño en brazos y comenzó su baile con todo arte y fervor. La coplilla con que acompañaba su baile decía:

*Mi dulce y tierno Jesús,
 Si amores me han de matar,
 Agora tienen lugar.*

NOVENO DIA CON SAN JUAN DE LA +

Nacimiento de Jesús

Ya que era llegado el tiempo
 en que de nacer había,
 así como desposado
 de su tálamo salía
 abrazado con su esposa,
 que en brazos la traía;
 al cual la graciosa Madre
 en un pesebre ponía
 entre unos animales
 que a la sazón allí había
 los hombres decían cantares,
 los ángeles melodía,
 festejando el desposorio
 que entre tales dos había.
 Pero Dios en el pesebre
 allí lloraba y gemía;
 que eran joyas que la esposa
 al desposorio traía:
 el llanto de el hombre en Dios,
 y en el hombre la alegría;
 lo cual de el uno y de el otro
 tan ajeno ser solía.

Ejemplo

Le gustaba solemnizar las fiestas sobre todo la Navidad, hacia procesión en Nochebuena por los claustros, procesión lenta que duró más de una hora, en la alternaba los villancicos cantados por los religiosos, llegó ya la procesión a la Iglesia a media noche. Al lado del Evangelio habían montado un Belén: pequeña cabaña con ramas, paja, tierra, con su mula y su buey y la estatua de San José.

Se puso en la gruta a la Virgen María. Todos adoraron al Niño recién nacido. Fue tal el realismo con que se sucedía la celebración “que no parecía representación de cosa pasada, sino el mismo suceso que se veía presente, como si entonces pasara delante de sus ojos”. (Gabriel de la Madre de Dios)



FUENTES DOCUMENTALES

FUENTES DOCUMENTALES

- Archivo de la Curia Metropolitana de Quito (Ecuador)
- Archivo Histórico de la Nación de Quito (Ecuador)
- Archivo General de Indias de Sevilla (España)
- Archivo del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador)
- Archivo del Monasterio de la Limpia Concepción de Cuenca (Ecuador)
- Archivo del Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito (Ecuador)
- Archivo del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito (Ecuador)
- Archivo del Monasterio de Santa Clara de Quito (Ecuador)
- Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit de Quito (Ecuador)
- Biblioteca Federico González Suárez del Centro Cultural Metropolitano de Quito (Ecuador)
- Biblioteca Nacional de España
- Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid (España)
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

FUENTES DOCUMENTALES IMPRESAS

- *Actas del Cabildo Colonial de San Francisco de Quito de 1658 a 1663. Vol. XXXVI. Transcripción de Judith Paredes Zarama. Revisión de Diego Chiriboga Murgueitio.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal de Historia, 1993.
- *Actas del Cabildo Colonial de San Francisco de Quito de 1664 a 1669. Vol. XXXVII. Transcripción de Judith Paredes Zarama. Revisión de Diego Chiriboga Murgueitio.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal de Historia, 1995.
- *Actas del Cabildo Colonial de San Francisco de Quito de 1676 a 1683. Vol. XLI. Transcripción de Diego Chiriboga Murgueitio.* Quito (Ecuador): Archivo Metropolitano de Historia, 1998.
- *Actas del Cabildo Colonial de San Francisco de Quito. 1684-1687. Vol. XLII. Transcripción de Diego Chiriboga Murgueitio.* Quito (Ecuador): Archivo Metropolitano de Historia, 1999.
- *Actas del Cabildo Colonial de San Francisco de Quito. 1688-1696. Vol. XLV. Transcripción de Diego Chiriboga Murgueitio.* Quito (Ecuador): Archivo Metropolitano de Historia, 2012.
- *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito. 1546-1583. Vol. XXII. Versión de Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1946.
- *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito. 1583-1594. Vol. XXIV. Versión de Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1947.
- *Libro del Ilustre Cabildo, Justicia e Regimiento desta Muy Noble e Muy Leal Ciudad de Sant Francisco de Quito 1573-1574. Descifrado por Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1934.
- *Libro Primero de Cabildos de Quito. Descifrado por José Rumazo González. Tomo I.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1934.
- *Libro Primero de Cabildos de Quito. Descifrado por José Rumazo González. Tomo II.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1934.
- *Libro Segundo de Cabildos de Quito. Descifrado por José Rumazo González. Tomo I.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1934.
- *Libro Segundo de Cabildos de Quito. Descifrado por José Rumazo González. Tomo II.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1934.
- *Libro del Ilustre Cabildo, Justicia e Regimiento desta Muy Noble e Muy Leal Ciudad de Sant Francisco de Quito 1575-1576. Descifrado por Jorge A. Garcés G., anotaciones del R. P. Alfonso A. Jerves, OP.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1935.
- *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito. 1597-1603. Tomo I. Vol. XIII. Descifrado por Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1937.

- *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito. 1597-1603. Tomo II. Vol. XIV. Descifrado por Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1940.
- *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito. 1593-1597. Vol. XVII. Versión de Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1941.
- *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito. 1610-1616. Tomo I. Vol. XXVI. Versión de Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Instituto Municipal de Cultura, 1955.
- *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito. 1638-1646. Vol. XXX. Versión de Jorge A. Garcés.* Quito (Ecuador): Municipalidad de Quito. Departamento de Educación y Cultura, 1960.
- *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito. 1650-1657. Vol. XXXIII. Versión de Gustavo Chiriboga C.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal de Quito, 1969.

DEVOCIONARIOS

- DEL POZO Y DE MATA, María de los Dolores. *Novena al divino Niño de Belén para obtener sus gracias en la Noche de Navidad.* Barcelona (España): Imp. La Hormiga de Oro, 1897.
- *El mes de Diciembre consagrado al Niño Jesus o espiritual preparacion al Parto de la Virgen María y novena al Nacimiento del Niño Dios.* Burgos (España): Centro Católico, 1858.
- *El mes de Diciembre consagrado al Niño Jesus, ó espiritual preparacion al Parto de la Virgen María, Jornadas que hizo la Sacratísima Virgen con su esposo desde Nazareth á Belen, y novena Al Nacimiento del Niño Dios.* Manresa (España): Imprenta de Roca, 1879.
- ESPÍNOLA, Nicolás. *Jornadas que hizo la Santísima Virgen María desde Nazaret a Belén o sea devotos ejercicios paar el mes de diciembre en preparación al Sacratísimo Parto de la Santísima Virgen María.* Madrid (España): Hijos de Gregorio del Amo, 1946.
- *Espiritual preparación al parto de la Virgen María, y al nacimiento del Niño Jesús. Se empieza el día 30 de Noviembre hasta el 24 de diciembre inclusive.* Manresa (España): Imprenta de Vda. de Luis Roca, 1907.
- LATORRE, J. A. *Jornadas de María santísima y San José desde Nazaret a Belén.* Madrid (España): 1899.
- *Las cuarenta Ave Marías. Espiritual preparación al sacratísimo parto de María Santísima y al nacimiento del Niño Jesús.* Madrid (España): Librería religiosa de Enrique Hernández, 1912.
- *Las cuarenta Ave Marías. Espiritual preparación al sacratísimo parto de María Santísima y al nacimiento del Niño Jesús.* Madrid (España): Librería Religiosa Hernández, 1928.
- *Los doce domingos al Divino Niño de la Cruz cuya imagen se venera en la Iglesia del Monasterio de Religiosas Concepcionistas de Quito – Ecuador. Decenas de peregrinos lo visitan y obtienen maravillosos milagros.* Quito (Ecuador): Monasterio de la Inmaculada Concepción, S. XXI.
- *Novena de María Inmaculada de “El Buen Suceso” en los hogares.* Quito (Ecuador): Edit. Chimborazo, 1989.
- *NOVENA EN OBSEQUIO DEL NACIMIENTO DEL NIÑO DIOS POR EL R. P. Fr. Fernando de Jesús y Larrea, LECTOR JUBILADO. (Con licencia de la Autoridad Eclesiástica).* Quito (Ecuador): Tip. y Encuad. de la “Prensa Católica”, 1928.
- *Novena en honor del Divino Niño de la Cruz.* Quito (Ecuador): Monasterio de la Inmaculada Concepción, S. XXI.
- *Nuestra Madre del Buen Suceso. Monasterio de la Concepción. Quito – Ecuador.* Quito (Ecuador): Edit. Chimborazo, 1981.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ABAD MERCHÁN 2002

ABAD MERCHÁN, Andrés. *Ángeles, enigma y belleza. La angelología colonial y sus antiguos orígenes espirituales*. Quito (Ecuador): Banco Central del Ecuador, 2002.

AGÜERA ROS 1993

AGÜERA ROS, José Carlos. “La pintura española foránea del XVII en Navarra: notas para un balance y estado de la cuestión”, *Príncipe de Viana*. Núm. 198, (1993), pp. 29-50.

AGUILERA HERNÁNDEZ 2009

AGUILERA HERNÁNDEZ, Alberto. “La devoción al Niño Jesús y su expresión plástica en el convento de Santa Clara de Borja (Zaragoza)”, *Cuadernos de Estudios Borjanos*. Núm. LII, (2009), pp. 137-155.

AINAUD DE LASARTE 1965

AINAUD DE LASARTE, Juan. “Arte colonial quiteño en Barcelona”, *Mundo Hispánico*. Núm. 209, (1965).

ALCALÁ 1999

ALCALÁ, Luisa Elena. “Imagen e historia. La representación del milagro en la pintura colonial”, *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*. Madrid (España): Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 107-125.

ALCALÁ 2008

ALCALÁ, Luisa Elena. “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras”. VARIOS. *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid (España): Casa de Velázquez, 2008, pp. 171-193.

ALCALÁ 2010A

ALCALÁ, Luisa Elena. “Beginnings: Art, Time and Tito Yupanqui’s Virgin of Copacabana”. PIERCE, Dona (ed.). *The Arts of South America 1492-1850*. Denver (Estados Unidos): Denver Art Museum, 2010, pp. 141-168.

ALCALÁ 2010B

ALCALÁ, Luisa Elena. “The Image and Its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America”. KASL, Ronda (ed.). *Sacred Spain. Art and belief in the Spanish world*. Indianapolis (Estados Unidos): Indianapolis Museum of Art, 2010, pp. 54-73.

ALCALÁ 2014

ALCALÁ, Luisa Elena. “La pintura en los Virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas”. ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan (eds.). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid (España): Ediciones El Viso, 2014, pp. 14-68.

ALONSO DE LA MADRE DE DIOS 1989

ALONSO DE LA MADRE DE DIOS, OCD (edición preparada por Fortunato Antolín OCD). *Vida, virtudes y milagros del Santo padre fray Juan de la Cruz maestro y padre de la Reforma de la Orden de los Descalzos de Nuestra Señora del Monte Carmelo*. Madrid (España): Editorial de Espiritualidad, 1989.

ÁLVAREZ 1996

ÁLVAREZ, Tomás. *Estudios teresianos III. Doctrina espiritual*. Burgos (España): Editorial Monte Carmelo, 1996.

ÁLVAREZ 2011

ÁLVAREZ S., Beatriz, OIC (dir.). *Homenaje de las Madres Concepcionistas de Loja a Santa Beatriz en los 500 años de la aprobación de la Regla concepcionista*. Loja (Ecuador): Monasterio de Concepcionistas Franciscanas de Loja “Nuestra Señora de las Nieves”, 2011.

AMADOR MARRERO Y PÉREZ MORALES 2009

AMADOR MARRERO, Pablo F. y PÉREZ MORALES, José Carlos. “Un debate sempiterno. Las imágenes del Niño Dios de Montañés versus Mesa a través de un ejemplo conservado en la colección Uvence de Chiapas, México”, *Encrucijada. Revista Digital del Seminario de Escultura Instituto de Investigaciones Estéticas*. Núm. 2, (2009), pp. 6-19.

AMELANG 1990

AMELANG, James S. “Los usos de la autobiografía: monjas y beatas en la Cataluña Moderna”. AMELANG, James S. y NASH, Mary (coord.). *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia (España): Edicions Alfons El Magnànim. Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, 1990, pp. 191-212.

AMELANG 2005

AMELANG, James S. “Autobiografías femeninas”. MORANT, Isabel (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Volumen II. El mundo moderno*. Madrid (España): Ediciones Cátedra, 2005, pp. 155-168.

ANDA AGUIRRE 1995

ANDA AGUIRRE, Alfonso. *Vida religiosa social y económica de las Conceptas de Loja. Siglos XVI-XIX*. Quito (Ecuador): Ediciones Abya-Yala, 1995.

ANDRÉS GARCÍA 1995

ANDRÉS GARCÍA, María Jesús. “Una colección de arte colonial quiteño en el Museo de América de Madrid”, *Anales del Museo de América*. Núm. 3, (1995), pp. 81-89.

ANTEI 2009

ANTEI, Giorgio. *Plus ultra. Oltre il Barocco. Arte latino-americana a confronto*. Milán (Italia): Silvana Editoriale, 2009.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES 2013A

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores. “Ámbitos para la vida, espacios para el arte”. CARDONA SUANZES, Asunción (coord.). *Casas museo: museología y gestión*. Madrid (España): Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2013, pp. 160-170.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES 2013B

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores. “Prólogo”. GARCÍA RAMOS, María Dolores. *Casas Museo de recreación de ambientes. Una aproximación al caso español*. Córdoba (España): UNED Córdoba, 2013, pp. 15-18.

ANTONIO DE SAN JOSÉ 1771

ANTONIO DE SAN JOSÉ, OCD. *Cartas de Santa Teresa de Jesús, Madre y Fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la primitiva observancia con notas del R. P. Fr. Antonio de San Joseph, Religioso Carmelita Descalzo. Tomo IV*. Madrid (España): Librería e imprenta de Joseph Doblado, 1771.

AÑÓN FELIÚ 1996

AÑÓN FELIÚ, Carmen. “El claustro: jardín místico-litúrgico”. AÑÓN FELIÚ, Carmen (dir.). *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*. Madrid (España): Editorial Complutense, 1996, pp. 11-35.

ARBETETA MIRA 1993

ARBETETA MIRA, Letizia. “Metodología y cuestiones previas para el estudio de los Nacimientos españoles”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Núm. 48, 2, (1993), pp. 169-211.

ARBETETA MIRA 1996A

ARBETETA MIRA, Letizia. “El Betlem de les Caputxines com a exemple de la pietat barroca”, *Els Betlems de les Caputxines*. Palma (España): “San Nostra” Caixa de Balears, 1996, pp. 34-39.

ARBETETA MIRA 1996B

ARBETETA MIRA, Letizia. *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid (España): Ayuntamiento de Madrid. Museos Municipales, 1996.

ARBETETA MIRA 1996C

ARBETETA MIRA, Letizia. “N.º 25. Grupo del robo de las provisiones”. ARBETETA MIRA, Letizia. *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid (España): Ayuntamiento de Madrid. Museos Municipales, 1996, p. 112.

ARBETETA MIRA 1996D

ARBETETA MIRA, Letizia. “N.º 29. Misterio”. ARBETETA MIRA, Letizia. *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid (España): Ayuntamiento de Madrid. Museos Municipales, 1996, pp. 116 y 117.

ARBETETA MIRA 1996E

ARBETETA MIRA, Letizia. “N.º 63. Niño Jesús Manolito”. ARBETETA MIRA, Letizia. *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid (España): Ayuntamiento de Madrid. Museos Municipales, 1996, pp. 163 y 164.

ARBETETA MIRA 1996F

ARBETETA MIRA, Letizia. “N.º 70. Niño Divino Infante”. ARBETETA MIRA, Letizia. *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid (España): Ayuntamiento de Madrid. Museos Municipales, 1996, p. 172.

ARBETETA MIRA 1996G

ARBETETA MIRA, Letizia. “N.º 74. Cabalgata de los Reyes Magos”. ARBETETA MIRA, Letizia. *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid (España): Ayuntamiento de Madrid. Museos Municipales, 1996, p. 176 y 177.

ARBETETA MIRA 1996H

ARBETETA MIRA, Letizia. “N.º 80. Nuestra Señora de la Candelaria”. ARBETETA MIRA, Letizia. *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid (España): Ayuntamiento de Madrid. Museos Municipales, 1996, pp. 186 y 187.

ARBETETA MIRA 1996I

ARBETETA MIRA, Letizia. “N.º 85. Niño Jesús Esposo. El Papa”. ARBETETA MIRA, Letizia. *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid (España): Ayuntamiento de Madrid. Museos Municipales, 1996, pp. 192 y 193.

ARBETETA MIRA 1996J

ARBETETA MIRA, Letizia. “N.º 91. Niño Pasionario”. ARBETETA MIRA, Letizia. *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid (España): Ayuntamiento de Madrid. Museos Municipales, 1996, pp. 198 y 199.

ARBETETA MIRA 2000

ARBETETA MIRA, Letizia. *Oro, Incienso y Mirra. Los Belenes en España*. Madrid (España): Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.

ARBETETA MIRA 2001

ARBETETA MIRA, Letizia. *Ya vienen los Reyes. Belenes en Castilla y León*. Salamanca (España): Junta de Castilla y León. Fundación Siglo, 2001.

ARBETETA MIRA 2002

ARBETETA MIRA, Letizia. *Navidad Oculta II. Los Niños Jesús de las Clausuras Toledanas*. Toledo (España): Antonio Pareja Editor, 2002.

ARBETETA MIRA 2006A

ARBETETA MIRA, Letizia (comisaria). *Magos y pastores. Vida y arte en la América Virreinal*. Madrid (España): Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2006.

ARBETETA MIRA 2006B

ARBETETA MIRA, Letizia. “44. Niño Jesús durmiente”. ARBETETA MIRA, Letizia (comisaria). *Magos y pastores. Vida y arte en la América Virreinal*. Madrid (España): Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2006, p. 131.

ARBETETA MIRA 2006C

ARBETETA MIRA, Letizia. “54. Ángel embrichado”. ARBETETA MIRA, Letizia (comisaria). *Magos y pastores. Vida y arte en la América Virreinal*. Madrid (España): Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2006, p. 143.

ARBETETA MIRA 2007

ARBETETA MIRA, Letizia. *El Belén tradicional en Valencia*. Valencia (España): Universitat Politècnica de València y Excma. Diputación Provincial de Valencia, 2007.

ARBETETA MIRA 2010A

ARBETETA MIRA, Letizia. “El mensaje oculto de los belenes antiguos: El Belén monumental del Monasterio de la Purísima Concepción de Palma de Mallorca”, *Belén. Publicación de la Asociación de Belenistas de Madrid*. Núm. 29, (2010), pp. 20-29.

ARBETETA MIRA 2010B

ARBETETA MIRA, Letizia. “Hortus Conclusus: la joyería en las clausuras femeninas”. RIVAS CARMONA, Jesús (coord.). *Estudios de platería. San Eloy 2010*. Murcia (España): Universidad de Murcia, 2010, pp. 125-142.

ARBETETA MIRA 2012

ARBETETA MIRA, Letizia. *El Niño Jesús de la Navidad. Imágenes en la Colección Lambra*. Jerez de la Frontera (España): Editorial AE, 2012.

ARBIOL 1717

ARBIOL, Antonio, OFM. *LA RELIGIOSA INSTRUIDA, CON DOCTRINA DE LA SAGRADA ESCRITURA, Y SANTOS PADRES DE LA IGLESIA CATOLICA, PARA TODAS LAS OPERACIONES DE SU vida regular, desde que recibe el Habito Santo hasta la hora de su muerte. POR EL R. P. Fr. ANTONIO ARBIOL, DE LA REGULAR Observancia de Nuestro Serafico Padre San Francisco, Lector dos veces Jubilado, Calificador del Santo Oficio, Examinador Synodal del Arçobispado de Zaragoza, Padre de las Provincias de Canarias, Valencia, y Burgos, y Ex-Provincial de Aragon. SE DEDICA A LA REYNA DE LOS*

ANGELES MARIA SANTISSIMA, PROTECTORA Y AMOROSA MADRE DE LAS FIELES ESPOSAS DE SV SANTISSIMO HIJO. Zaragoza (España): Herederos de Manuel Román, 1717.

ARENAL Y SCHLAU 1984

ARENAL, Electa y SCHLAU, Stacey. *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*. Alburquerque (Estados Unidos de América): University of New Mexico Presse, 1984.

ARIAS 1951

ARIAS, Augusto. “Mujeres de Quito”. VARIOS. *El Libro de la Ciudad de San Francisco de Quito. Hasta 1950-51*. Quito (Ecuador): Ediciones Cegan, 1951, pp. 44-52.

ARIAS 2004

ARIAS, José Carlos. *Enigmas. Banco Central del Ecuador. Sala de Arte Colonial Ibarra*. Quito (Ecuador): Banco Central del Ecuador, 2004.

ARIAS ÁLVAREZ 2012

ARIAS ÁLVAREZ, José Carlos. *La voz del Monasterio de las Conceptas de Loja. Cuatrocientos quince años de historia*. Cuenca (Ecuador): Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal de Loja, 2012.

ARIAS ANGLÉS 1990

ARIAS ANGLÉS, Enrique (ed.). *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid (España): Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

ARIAS MARTÍNEZ 2001

Arias Martínez, Manuel. “La religiosa mortificada”, *Clausuras. El patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid. II Olmedo-Nava del Rey*. Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2001, pp. 92 y 93.

ARMSTRONG 2012

ARMSTRONG, Ximena Elizabeth. *Sor Catalina de Jesús María Herrera: visionaria teresiana de Quito Colonial Siglo XVIII*. Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in the Department of Hispanic and Italian Studies. University of Victoria, 2012.

AROCA LARA 1988

AROCA LARA, Ángel. “Iconografía de la imagen exenta del Niño Jesús en la escultura barroca andaluza”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. Núm. 114, (1988), pp. 43-66.

AZOR LACASTA 2004

AZOR LACASTA, Ana. *Dioses y demonios: manifestaciones de la religiosidad popular en América del Sur. Colecciones del Museo de América*. Madrid (España): Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica, 2004.

BAILEY 2006

BAILEY, Gauvin Alexander. “Asia in the Arts of Colonial Latin America”. RISHEL, Joseph J. y STRATTON-PRUITT, Suzanne (organized). *The Arts in Latin America 1492-1820*. Philadelphia (USA): Philadelphia Museum of Art. Publishinh Department, 2006, pp. 56-69.

BAL 1994

BAL, Mieke. "Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting", *The Cultures of Collecting*. Cambridge (Inglaterra): Harvard University Press, 1994, pp. 97-115.

BARRERA 2010

BARRERA, Isaac J. *Quito Colonial. Siglo XVII Comienzos del Siglo XIX*. Quito (Ecuador): Universidad Alfredo Pérez Guerrero, 2010.

BEDOYA FORGA 2009

BEDOYA FORGA, Eduardo. *Puerta abierta entre dos mundos*. Arequipa (Perú): Promociones Turísticas del Sur, 2009.

BEL BRAVO 2012

BEL BRAVO, María Antonia. "La mujer como generadora de una nueva cultura. Una lectura diferente de la colonización española de América", *Hispania Sacra*. Núm. 64, (2012), pp. 211-235.

BELDA NAVARRO 1998

BELDA NAVARRO, Cristóbal. *El Belén de Salzilla. La Navidad en Murcia*. Murcia (España): DARANA, 1998.

BELDA NAVARRO 1999

BELDA NAVARRO, Cristóbal. "Francisco Salzilla. La genesi del presepio spagnolo". *Il Presepio di Salzilla. Fantasia Ispanica di Natale. El Belén de Salzilla. Fantasía Hispánica de la Navidad*. Murcia (España): DARANA, 1999, pp. 22-33 [en español, "Francisco Salzilla. La génesis del belén español", pp. 139-145].

BELDA NAVARRO 2004

BELDA NAVARRO, Cristóbal. "«Et in Arcadia ego.» La realidad poética de belenes y «presepi»". *Historias mortales. La vida cotidiana en el arte*. Barcelona (España): Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2004, pp. 67-84.

BELDA NAVARRO 2010

BELDA NAVARRO, Cristóbal. *Moradas de grandeza. La ciudad conventual española*. Murcia (España): Fundación Cajamurcia, 2010.

BELDA NAVARRO 2012

BELDA NAVARRO, Cristóbal (ed.). *Roque López. Genio y talento de un escultor*. Murcia (España): Fundación Cajamurcia, 2012.

BELDA NAVARRO Y GÓMEZ RUEDA 2007

BELDA NAVARRO, Cristóbal y GÓMEZ RUEDA, Isabel. "Belén y Presepe. Donde Dios da su bendición". VARIOS. *Salzilla, testigo de un siglo*. Murcia (España): Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Ayuntamiento de Murcia y Fundación Cajamurcia, 2007, pp. 334-345.

BELDA NAVARRO, PÁEZ BURRUEZO Y SÁNCHEZ-ROJAS 1990

BELDA NAVARRO, Cristóbal; PÁEZ BURRUEZO, Martín y SÁNCHEZ-ROJAS, María del Carmen. "8. El alma dormida", *Murcia barroca*. Murcia (España): Ayuntamiento de Murcia, 1990, p. 109.

BELLINI 1987

BELLINI, Paolo. *The Illustrated Bartsch. 47 (Commentary, part 1). Formerly. Volume 21 (part 2). Italian Masters of the seventeenth century*. Nueva York (Estados Unidos de América): Abaris Books, 1987.

BELTRÁN HERRERA, DE VUYST Y ROSERO 1994

BELTRÁN HERRERA, Juan; DE VUYST, Petrus A y ROSERO, Marco. *Conservación del patrimonio artístico del Convento de Santo Domingo. Serie Estudios y metodologías de preservación del patrimonio cultural*. Vol. 6. Quito (Ecuador): Proyecto Ecuador-Bélgica y Ediciones Libri Mundi, 1994.

BENAVIDES SOLÍS, CARRIÓN Y LARA 1989

BENAVIDES SOLÍS, Jorge; CARRIÓN, Fernando y LARA, Jorge Salvador. *Quito*. Barcelona (España): Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.

BENÍTEZ ARREGUI 2014

BENÍTEZ ARREGUI, Sylvia. "El perfil de las mujeres conventuales. Relación del monasterio con la sociedad quiteña". ORTIZ BATALLAS, Sylvia (coord.). *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito, 2014, pp. 151-203.

BERNALES BALLESTEROS 1974

BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "Escultura montañesina en el virreinato del Perú", *Archivo Hispalense*. Núm. 57, (1974), pp. 95-120.

BERNALES BALLESTEROS 1981

BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "Escultura montañesina en América", *Anuario de estudios americanos*. Núm. 38, (1981), pp. 499-566.

BERNALES BALLESTEROS 1992

BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Écija Imágenes del Niño Jesús. Catálogo de la exposición*. Écija (España): Caja Rural de Sevilla, 1992.

BLANLO 1905

BLANLO, Jean. *L'enfance chrétienne. Considérations pratiques et meditations pour honorer le Saint Enfant Jésus*. París (Francia): P. Lethielleux, 1905.

BLASCO ESQUIVIAS 2013

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. "Reflexiones en torno a las casas museo y las singularidades museológicas del espacio doméstico". CARDONA SUANZES, Asunción (coord.). *Casas museo: museología y gestión*. Madrid (España): Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2013, pp. 145-159.

BOLAÑOS 2002

BOLAÑOS, María (ed.). *La memoria del mundo. Cien años de museología [1900-2000]*. Gijón (España): Ediciones Trea, 2002.

BOLAÑOS 2008

BOLAÑOS, María. *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad*. Gijón (España): Ediciones Trea, 2008 (Segunda edición, revisada y ampliada).

BORCHART DE MORENO 1998

BORCHART DE MORENO, Christiana. *La Audiencia de Quito. Aspectos Económicos y Sociales (Siglos XVI-XVIII)*. Quito (Ecuador): Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1998.

BURNS 2008

BURNS, Kathryn. *Hábitos coloniales. Los conventos y la economía espiritual del Cuzco*. Lima (Perú): Quellca, Centro de Estudios Andinos e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2008.

BURRIEZA SÁNCHEZ 2005

BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. *Varón de Dolores*. Valladolid (España): Ayuntamiento de Valladolid, 2005.

BURRIEZA SÁNCHEZ 2007

BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. “Navidades en clausura”, *¡Aleluya! Revista de la Asociación Belenistas de Valladolid*. (2007), pp. 12-17.

CABRERA HANNA 2011

CABRERA HANNA, Santiago. “Yo reinaré”. *Culturas populares y consumo religioso en la devoción al Divino Niño*. Quito (Ecuador): Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, 2011.

CADENA Y ALMEIDA 1987

CADENA Y ALMEIDA, Mons. Luis E. *Madera para Esculpir la Imagen de una Santa ó Rasgos Biográficos, Revelaciones, Profecías, Confidencias con la Santísima Virgen de El Buen Suceso, de la Venerable Madre Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa Religiosa Concepcionista, Fundadora del Monasterio Real de la Limpia concepción de la Ciudad de San Francisco de Quito*. Quito (Ecuador): Fundación Jesús de la Misericordia. Librería Espiritual, 1987.

CADENA Y ALMEIDA ¿1991?

CADENA Y ALMEIDA, Mons. Luis. E. *Memorial histórico de la coronación canónica a la sagrada imagen María Santísima del Buen Suceso*. Quito (Ecuador): Librería espiritual, ¿1991?

CADENA Y ALMEIDA ¿1992?

CADENA Y ALMEIDA, Mons. Luis. E. *La Mujer y la Monja Extraordinaria Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa*. Quito (Ecuador): Librería espiritual, ¿1992?

CADENA Y ALMEIDA 1993

CADENA Y ALMEIDA, Mons. Luis E. “Ligera bibliografía sobre el ambiente histórico, cultural, social y espiritual de la segunda mitad del siglo XVI en Quito y en el entorno que rodeaba a la sierva de Dios Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa”. VIFORCOS MARINAS, María Isabel y PANIAGUA PÉREZ, Jesús (Coords.). *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992. Vol. 1*. León (España): Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 1993, pp. 315-332.

CADENA Y ALMEIDA 1996

CADENA Y ALMEIDA, Mons. Luis. E. *Soy María del Buen Suceso. Origen del culto y devoción a la Virgen del Buen Suceso, aparecida a la Madre Mariana Francisca de Jesús Torres, Abadesa del Monasterio de La Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Fundación Jesús de la Misericordia. Librería espiritual, 1996.

CAILLAVET 1999

CAILLAVET, C. “El archivo colonial del monasterio de la Concepción de Loja (Ecuador)”, *Archivo Ibero-Americano*. Núm. 233, (1999), pp. 381-396.

CAMACHO CONE 2009

CAMACHO CONE, José Antonio. “Asociación la Cunita del Niño Jesús”, *Elucidario*. Núm. 7, (2009), pp. 323-334.

CAMARA BORGES 2006

CAMARA BORGES, Rodrigo da. *O Presépio da Basílica da Estrela*. Camarate (Portugal): Rodrigo da Camara Borges, 2006.

CAMPO DEL POZO Y CARMONA MORENO 1996

CAMPO DEL POZO, Fernando, OSA y CARMONA MORENO, Félix, OSA. *Sínodos de Quito 1594 y Loja 1596 por fray Luis López de Solís*. Madrid (España): Editorial Revista Agustiniana, 1996.

CANO DE GARDOQUI GARCÍA 2001

CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis. *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid (España): Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid, 2001.

CANO RIVAS 1984

CANO RIVAS, María Luisa. *El Convento de San José del Carmen de Sevilla. Las Teresas. Estudio histórico-artístico*. Sevilla (España): Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1984.

CARAMANZANA 1997

CARAMANZANA, Ana. “La tradición oral en los conventos de clausura”, *Revista de folklore*. Núm. 197, (1997), pp. 165-167.

CARCELÉN 2011A

CARCELÉN, Ximena (Ed.). *Esplendor del Barroco Quiteño*. Quito (Ecuador): Quito Distrito Metropolitano, 2011.

CARCELÉN 2011B

CARCELÉN, Ximena. “Esplendor del Barroco Quiteño”. CARCELÉN, Ximena (ed.). *Esplendor del Barroco Quiteño*. Quito (Ecuador): Quito Distrito Metropolitano, 2011, pp. 12-17.

CARO BAROJA, PIÑEL SÁNCHEZ Y CASADO LOBATO 1996

CARO BAROJA, Julio; PIÑEL SÁNCHEZ, Carlos y CASADO LOBATO, Concha. *El mundo infantil en los Fondos Etnográficos de Caja España*. Zamora (España) : Caja España, 1996.

CARREAU 2009

CARREAU, Raphaële. *Dévotion Baroque. Trésors du musée de Chaumont. Amérique latine, Espagne et Italie XVIIe-XVIIIe siècle*. Chaumont (Francia): Somogy éditions d'art y Musée de la Crèche, 2009, pp. 26 y 27.

CARRETE, DIEGO Y VEGA 1985

CARRETE, Juan ; DIEGO, Estrella de y VEGA, Jesusa. *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. I. Estampas españolas. Grabado 1550-1820. Volumen segundo*. Madrid (España) : Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura, 1985.

CARRETERO CALVO 2012

CARRETERO CALVO, Rebeca. *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*. Zaragoza (España): Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2012.

CASTILLO OREJA 1986

CASTILLO OREJA, Miguel A. *Clausuras de Alcalá*. Madrid (España): Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1986.

CAUSA 1990

CAUSA, Raffaello. “El belén cortesano”. SPINOSA, Nicola (coord.). *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII*. Madrid (España): Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Arte y Archivos. Centro Nacional de Exposiciones, 1990, pp. 295-298.

CEA GUTIÉRREZ 1992

CEA GUTIÉRREZ, Antonio. *Religiosidad Popular. Imágenes Vestideras*. Zamora (España): Caja España. Obra Cultural, 1992.

CENTENO 1996

CENTENO, Gloria. *Monasterio de Santa María de Jesús*. Sevilla (España): Guadalquivir Ediciones, 1996.

CHAVERO BLANCO 1994

CHAVERO BLANCO, Francisco de Asís. “La espiritualidad de Clara”, *Clara de Asís en el VIII centenario de su nacimiento*. Sevilla (España): E. P. G. y Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1994, pp. 23-31.

CHECA CREMADES 1989

CHECA CREMADES, Fernando. “Monasterio de las Descalzas Reales: Orígenes de su colección artística”, *Reales Sitios*. Núm. 102, (1989), pp. 21-30.

CHRISTIAN 1991

CHRISTIAN, William A. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid (España): Editorial Nerea, 1991.

CICALA 1994

CICALA, Mario, S. I. *Descripción histórico-topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús. Parte primera. Viterbo 1771*. Quito (Ecuador): Biblioteca “Aurelio Espinosa Polít”, 1994.

1660

CONSTITVACIONES SINODALES DEL OBISPADO DE SIGVENZA HECHAS POR EL ILLVSTRISSIMO, Y REVER. MO Señor D. Bartholomé Santos de Rifoba, Obispo de dicho Obispado. Y recopiladas por el mismo las de fus Predeceffores. Alcalá de Henares (España): Obra y Fábrica de la Santa Iglesia Catedral de Sigüenza, 1660.

CONTRERAS 1945

CONTRERAS, Juan de. *Historia del Arte Hispánico. Tomo IV*. Barcelona (España): Salvat Editores, 1945.

CORDERO ÍÑIGUEZ 1986

CORDERO ÍÑIGUEZ, Juan. “Artes plásticas. Pintura y Escultura”. VARIOS. *El Monasterio del Carmen de la Asunción*. Quito (Ecuador): Banco Central del Ecuador, 1986, pp. 65-140.

COUSINIÉ 2008

COUSINIÉ, Frédéric. “Images et méditation dans la littérature spirituelle espagnole”. DE CARLOS VARONA, María Cruz; CIVIL, Pierre; PEREDA ESPESO, Felipe y VINCENT-CASSY, Cécile (coords.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid (España): Casa de Velázquez, 2008, pp. 273-295.

CRESPO HELLÍN 1992

CRESPO HELLÍN, Manuel. “María grávida: la iconografía del dogma de la encarnación de Jesucristo en María”, *Ars Longa*. Núm. 3, (1992), pp. 39-45.

CRUZ CABRERA 2012

CRUZ CABRERA, José Policarpo. “Virgen del anillo o Virgen de Belén”. GILA MEDINA, Lázaro (comisario). “*Et in terra Pax*”. *La Navidad en el Arte Granadino de la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Granada (España): Diputación de Granada. Delegación de Cultura, 2012, pp. 216-219.

CRUZ ISIDORO 2006

CRUZ ISIDORO, Fernando. *El Belén de los Guzmanes de 1576: un portalejo de Juan Bautista Vázquez "El Viejo" y Gaspar Núñez Delgado*. Sanlúcar de Barrameda (España): Asociación de Belenistas San Lucas, 2006.

CUADRIELLO 2010

CUADRIELLO, Jaime. "The Theopolitical Visualization of the Virgin o the Immaculate Conception. Intentionality and Socialization of Images". KASL, Ronda (ed.). *Sacred Spain. Art and belief in the Spanish world*. Indianapolis (Estados Unidos de América): Indianapolis Museum of Art, 2010, pp. 120-145.

CURIEL 1990

CURIEL, Gustavo. *Imaginería virreinal: memorias de un seminario*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, 1990.

DARKO SUSTERSIC 2010

DARKO SUSTERSIC, Bozidar. "Imágenes quiteñas en el Río de la Plata. Características iconográficas y estilísticas de los envíos", *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito (Ecuador): Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural del Distrito Metropolitano de Quito, 2010, pp. 274-293.

DÁVILA VÁZQUEZ 1987

DÁVILA VÁZQUEZ, Jorge. "El museo secreto de las Conceptas", *Revista Diners*. Núm. 64, (1987), pp. 16-20.

DE ANDREIS 1959

DE ANDREIS, Ester. *Santa Clara. Leyenda*. Barcelona (España): Editorial Herder, 1959.

DE CARLOS VARONA 2006

DE CARLOS VARONA, María Cruz. "Entre el riesgo y la necesidad: embarazo, alumbramiento y culto a la Virgen en los espacios femeninos del Alcázar de Madrid (siglo XVII)", *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*. Vol. 13, núm. 2, (2006), pp. 263.290.

DE CARLOS VARONA 2008

DE CARLOS VARONA, María Cruz. "Una propuesta devocional femenina en el Madrid de comienzos del siglo XVII. Simón de Rojas y la Virgen de la Expectación". DE CARLOS VARONA, María Cruz; CIVIL, Pierre; PEREDA ESPESO, Felipe y VINCENT-CASSY, Cécile (coords.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid (España): Casa de Velázquez, 2008, pp. 83-99.

DE CARVALHO-NETO 1964

DE CARVALHO-NETO, Paulo. *Diccionario del folklore ecuatoriano. Tratado del folklore ecuatoriano: I*. Quito (Ecuador): Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.

DE ESPINOSA 1799

DE ESPINOSA, Manuel. *La religiosa mortificada. Explicacion del quadro que la presenta con sus inscripciones tomadas de la sagrada escritura: á que se añade el manual del alma religiosa, que es un compendio de sus mas principales obligaciones, para aliento y estímulo de las almas que se consagraron á Dios, y desean hacer felizmente su carrera*. Madrid (España): Imprenta Real, 1799.

DE MATOS SEQUEIRA 1949

DE MATOS SEQUEIRA, Gustavo de. *Inventário artístico de Portugal. Distrito de Santarém. Tomo III*. Lisboa (Portugal): Academia Nacional de Belas Artes, 1949.

DE PALMA 1636

DE PALMA, J. *Vida de la serenísima infanta sor Margarita de la Cruz*. Madrid (España): 1636.

DE PAZ SÁNCHEZ Y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2000

DE PAZ SÁNCHEZ, Manuel A. y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel V. *La América española: cultura y vida cotidiana (1763-1898)*. Madrid (España): Síntesis, 2000.

DE PINEDA 1596

DE PINEDA, Juan. *Libro segundo de la vida y excelencias maravillosas del glorioso san Juan Baptista*. Barcelona (España): 1596.

DE RAMAIX 2001

DE RAMAIX, Isabelle. *The Illustrated Bartsch. 70. Part 2 (Supplemnet). Johan Sadeler I*. Nueva York (Estados Unidos de América): Abaris Books, 2001.

DE RAMAIX Y WEST 2012

RAMAIX, Isabelle de y WEST, Miriam. *The Illustrated Bartsch. 71. Part 3 (Supplemnet). Raphael Sadeler I*. Nueva York (Estados Unidos de America): Abaris Books, 2012.

DE RIBADENEYRA 1616

DE RIBADENEYRA, Pedro. *Flos Sanctorum o Libro de las Vidas de los Santos*. Madrid (España): Luis Sánchez, 1616.

DE SANTA GERTRUDIS 1956

DE SANTA GERTRUDIS, Juan, OFM. *Maravillas de la naturaleza. Tomo II. Tercera y cuarta parte*. Bogotá (Colombia): Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1956.

DE VELASCO 1977

DE VELASCO, Juan. *Historia del Reino de Quito en la América meridional. Historia natural*. Tomo I. Quito (Ecuador): Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977.

DE VELASCO 1978

DE VELASCO, Juan. *Historia del Reino de Quito en la América meridional. Historia antigua*. Tomo II. Quito (Ecuador): Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1978.

DE ZAYAS Y ARANCIBIA 1990

DE ZAYAS Y ARANCIBIA, José Luis. “El Monasterio Real de La Limpia Concepción de Quito y la jurisdicción franciscana”, *La Orden Concepcionista. Actas del I Congreso Internacional. V Centenario 1489-1989. Vol. 2*. León (España): Universidad de León. Secretariado de Publicaciones y Monasterio de la Purísima Concepción. León, 1990, pp. 589-604.

DE LA MATA 2013

DE LA MATA, Juan Carlos. “Los criterios expositivos del Patrimonio Nacional y su relación con las casas museo”. CARDONA SUANZES, Asunción (coord.). *Casas museo: museología y gestión*. Madrid (España): Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2013, pp. 12-21.

DELLA CROCE 1967

DELLA CROCE, Giovanna, OCD. *Gesù Bambino nel Carmelo Teresiano*. Milano (Italia): Ancora, 1967.

DELLA CROCE Y TRUZZI 1998

DELLA CROCE, Giovanna, OCD y TRUZZI, Claudio, OCD. *Gesù Bambino nella spiritualità del Carmelo*. Milano (Italia): Mimep-Docete y Edizioni OCD, 1998.

DESCALZI 1978

DESCALZI, Ricardo. *La Real Audiencia de Quito claustro de los Andes. Serie primera Historia de Quito colonial. Vol. I. Siglo XVI*. Quito (Ecuador): Ariel, 1978.

DESCALZI 1981

DESCALZI, Ricardo. *La Real Audiencia de Quito claustro de los Andes. Vol. II. Siglo XVII. 1600-1644*. Quito (Ecuador): Editorial Universitaria, 1981.

DESCALZI 1987

DESCALZI, Ricardo. *La Real Audiencia de Quito claustro de los Andes. Vol. III. Siglo XVII. 1645-1692*. Quito (Ecuador): Editorial Universitaria, 1987.

DEVOTOS DE LA SANTÍSIMA VIRGEN DE EL BUEN SUCESO 2009

DEVOTOS DE LA SANTÍSIMA VIRGEN DE EL BUEN SUCESO. *Soy María de El Buen Suceso la Reina de la Victoria ¡he puesto en tí todas mis complacencias! Breve historia de la Advocación y novena*. Quito (Ecuador): Devotos de la Santísima Virgen de El Buen Suceso, 2009.

DÍAS 2012

DÍAS, Tiago. “Torrões. A encenação e infancia de Cristo”, *Do mar e da terra. Presépios Naturalistas – Estudo e Reabilitação*. Portugal: Governo de Portugal. Secretário de Estado da Cultura y Direção-Geral do Património Cultural, 2012, pp. 42-55.

DÍAZ Y GÓMEZ 1997

DÍAZ, María José y GÓMEZ, José María. *El arte belenístico de la región de Murcia*. Murcia (España): Editora Regional de Murcia, 1997.

DIELS Y LEESBERG 2005A

DIELS, Ann y LEESBERG, Marjolein. *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700. The Collaert dynasty. Part III*. Ouderkerk aan den IJssel (Holanda): Sound & Vision Publishers, 2005.

DIELS Y LEESBERG 2005B

DIELS, Ann y LEESBERG, Marjolein. *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700. The Collaert dynasty. Part IV*. Ouderkerk aan den IJssel (Holanda): Sound & Vision Publishers, 2005.

DIELS Y LEESBERG 2006

DIELS, Ann y LEESBERG, Marjolein. *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700. The Collaert dynasty. Part VII*. Ouderkerk aan den IJssel (Holanda): Sound & Vision Publishers, 2006.

DÍEZ 2014

DÍEZ, José Luis. “Hacia el Museo de las Colecciones Reales”, *Reales Sitios*. Núm. 200, (2014), pp. 217-238.

DOBADO FERNÁNDEZ 2010A

DOBADO FERNÁNDEZ, Juan, OCD. *La Navidad en Clausura. Imágenes del Niño Jesús en el Carmelo*. Badajoz (España): Comisión de la Coronación del Carmen de San Cayetano, Córdoba, 2010.

DOBADO FERNÁNDEZ 2010B

DOBADO FERNÁNDEZ, Juan, OCD. “20. Niño Jesús de San Juan de la Cruz”. DOBADO FERNÁNDEZ, Juan, OCD. *La Navidad en Clausura. Imágenes del Niño Jesús en el Carmelo*.

Córdoba (España): Comisión de la Coronación del Carmen de San Cayetano, Córdoba, 2010, pp. 72 y 73.

DOBADO FERNÁNDEZ 2010C

DOBADO FERNÁNDEZ, Juan, OCD. “22. Niño Jesús Carmelita”. DOBADO FERNÁNDEZ, Juan, OCD. *La Navidad en Clausura. Imágenes del Niño Jesús en el Carmelo*. Córdoba (España): Comisión de la Coronación del Carmen de San Cayetano, Córdoba, 2010, pp. 76 y 77.

DOBADO FERNÁNDEZ 2012

DOBADO FERNÁNDEZ, Juan, OCD. *Tesoros Marianos. María, Maestra de la Fe*. Córdoba (España): Diputación Provincial de Córdoba, 2012.

DOBADO FERNÁNDEZ 2015

DOBADO FERNÁNDEZ, Juan, OCD. “La fuente mística del Carmelo (Apoteosis del Carmelo)”. DOBADO FERNÁNDEZ, Juan, OCD y MARTÍN LOZANO, José Enrique (comisarios). *Teresa de Jesús. Maestra de oración. Catálogo de obras*. Valladolid (España): Fundación Las Edades del Hombre, 2015, pp. 416 y 417.

DOLZ 2010A

DOLZ, Michele. “Aportes para una historia de la devoción al Niño Jesús en los siglos XVI y XVII”. RAMOS SOSA, Rafael (dir. y coord.). *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la Infancia en las Artes Plásticas, siglos XV al XVII. IV centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006. Pontificia Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 22-24 de noviembre de 2006*. Sevilla (España): Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010, pp. 105-128.

DOLZ 2010B

DOLZ, Michele. *El Niño Jesús: historia e imagen de la devoción del Niño Divino*. Córdoba (España): Almuzara, 2010.

DOMÍNGUEZ CASAS 2015

DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. “Niño Jesús El Peregrinito”. DOBADO FERNÁNDEZ, Juan, OCD y MARTÍN LOZANO, José Enrique (comisarios). *Teresa de Jesús. Maestra de oración. Catálogo de obras*. Valladolid (España): Fundación Las Edades del Hombre, 2015, pp. 226 y 227.

DOMÍNGUEZ-FUENTES 2006

DOMÍNGUEZ-FUENTES, Sophie. “La influencia del *presepe* napolitano en la corte española: el belén del infante don Luis”, *Goya*, nº 311, 2006, págs. 95-102.

EGIDO 1983

EGIDO, Teófanos. “Presencia de la religiosidad popular en Santa Teresa”. EGIDO MARTÍNEZ Teófanos; GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor y GONZÁLEZ DE CARDENAL, Olegario (eds.). *Actas del Congreso Internacional Teresiano. Volumen I*. Salamanca (España): Universidad de Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca y Ministerio de Cultura, 1983, pp. 197-227.

EGIDO 2010

EGIDO, Teófanos. “La Navidad del místico San Juan de la Cruz”, *¡Aleluya! Revista de la Asociación Belenistas de Valladolid*. (2010), pp. 8-10.

ELÍAS VRILLÓN 1905

ELÍAS AVRILLÓN, Juan Bautista. *Conducta para pasar santamente el Adviento*. Madrid (España): Librería Religiosa, 1905.

ESCUDERO ALBORNOZ 1992

ESCUDERO ALBORNOZ, Ximena. *América y España en la escultura colonial quiteña, historia de un sincretismo*. Quito (Ecuador): Ediciones del Banco de los Andes, 1992.

ESCUDERO ALBORNOZ 2007

ESCUDERO ALBORNOZ, Ximena. *Escultura colonial quiteña: arte y oficio*. Quito (Ecuador): Trama Ediciones, 2007.

ESCUDERO ALBORNOZ 2009

ESCUDERO ALBORNOZ, Ximena. *Historia y leyenda del arte quiteño. Su iconología*. Quito (Ecuador): Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, 2009.

ESCUDERO ALBORNOZ Y VARGAS 2000

ESCUDERO ALBORNOZ, Ximena y VARGAS, José María, OP. *Historia y crítica del Arte Hispanoamericano: Real Audiencia de Quito (Siglos XVI, XVII y XVIII)*. Quito (Ecuador): Ediciones Abya-Yala, 2000.

ESPANCA 1973

ESPANCA, Túlio. *Exposição iconográfica e artística do Menino Jesus*. Évora (Portugal): Comissão Municipal de Turismo 1973.

ESPÍNOLA 1946

ESPÍNOLA, Nicolás. *Jornadas que hizo la Santísima Virgen María desde Nazaret a Belén o sea Devotos ejercicios para el mes de Diciembre en preparación al Sacratísimo Parto de la Santísima Viren María*. Madrid (España): Librería Católica, 1946.

ESTELLA 1993

ESTELLA, Margarita. "Obras maestras inéditas del arte de la cera en España", *Goya*. Núm. 237, (1993), pp. 149-160.

EVANGELISTI 2007

EVANGELISTI, Silvia. *Nuns. A History of Convent Life 1450-1700*. New York (Estados Unidos de América): Oxford University Press, 2007.

FAJARDO DE RUEDA 2010

FAJARDO DE RUEDA, Marta. "La platería quiteña en la Nueva Granada. Los casos de Popayán y Santafé de Bogotá", *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito (Ecuador): Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural del Distrito Metropolitano de Quito, 2010, pp. 78-93.

FALCÃO 2013

FALCÃO, José António (dir.). *E um Filho nos foi dado. Iconopgrafia do Menino Deus no Alentejo Meridional*. Lisboa (Portugal): Museu da Presidência da República, 2013.

FERNÁNDEZ BREMÓN 1876

FERNÁNDEZ BREMÓN, José. "Crónica general", *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 22 de diciembre de 1876, pp. 378 y 379.

FERNÁNDEZ COLLADO 2002

FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel. "La Vida Consagrada en las Claustros Toledanas". ARBETETA MIRA, Letizia. *Navidad Oculta II. Los Niños Jesús de las Clausuras Toledanas*. Toledo (España): Antonio Pareja Editor, 2002, pp. 11-15.

FERNÁNDEZ GRACIA 1986

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. “Aspectos de la iconografía barroca andaluza del Niño Jesús”. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.). *El Barroco en Andalucía*. Tomo III. Córdoba (España): Universidad de Córdoba y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, pp. 93-99.

FERNÁNDEZ GRACIA 2003

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *Iconografía de Sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco*. Navarra (España): Caja Duero, 2003.

FERNÁNDEZ GRACIA 2004

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)*. Navarra (España): Sedena, 2004.

FERNÁNDEZ GRACIA 2005

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *Belenes históricos en Navarra. Figuras para la memoria*. Navarra (España): Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2005.

FERNÁNDEZ GRACIA 2006

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *¡A Belén pastores! Belenes históricos en Navarra*. Pamplona (España): Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana, 2006.

FERNÁNDEZ GRACIA 2007A

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *Navidad en la catedral de Pamplona. Ritos, fiestas y arte*. Pamplona (Navarra): Universidad de Navarra. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte, 2007.

FERNÁNDEZ GRACIA 2007B

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. “Niño Jesús”, *Fitero, el legado de un monasterio*. Navarra (España): Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 356 y 357.

FERNÁNDEZ GRACIA 2014A

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *En sintonía con Santa Teresa. Juan de Palafox y los Carmelitas Descalzos. Doce estudios*. Navarra (España): Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales. Comisión Nacional V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús. Ayuntamiento de Fitero, 2014.

FERNÁNDEZ GRACIA 2014B

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. “Recuerdos palafoxianos en los Carmelos hispanos y correspondencia epistolar con algunas hijas de Santa Teresa”. FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *En sintonía con Santa Teresa. Juan de Palafox y los Carmelitas Descalzos. Doce estudios*. Navarra (España): Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales. Comisión Nacional V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús. Ayuntamiento de Fitero, 2014, pp. 337-400.

FERNÁNDEZ GRACIA Y ECHEVERRÍA GOÑI 2014

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro. “Las obras completas de Palafox en su edición ilustrada de 1762, bajo la dirección de los Carmelitas Descalzos”. FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *En sintonía con Santa Teresa. Juan de Palafox y los Carmelitas Descalzos. Doce estudios*. Navarra (España): Gobierno de Navarra. Departamento

de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales. Comisión Nacional V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús. Ayuntamiento de Fitero, 2014, pp. 123-171.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ 2006

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón (España): Ediciones Trea, 2006.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ 2012

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. “La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico”. BELDA NAVARRO, Cristóbal (ed.). *Roque López. Genio y talento de un escultor*. Murcia (España): Fundación Cajamurcia, 2012, pp. 75-160

FERNÁNDEZ VINUESA 2007

FERNÁNDEZ VINUESA, Pilar. *Museo Santa Isabel de los Reyes*. Toledo (España): Arzobispado de Toledo y Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2007.

FERNÁNDEZ-SALVADOR 2003

FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen. “The Self-Effaced Translator in the Life of Getrudes de San Ildefonso: Representation of Baroque Female Spirituality in Colonial Quito”. SANTAEMILIA, José (ed.). *Género, lenguaje y traducción*. Valencia (España): Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València, Generalitat Valenciana, Conselleria de Benestar Social y Dirección General de la Mujer, 2003, pp. 42-54.

FERNÁNDEZ-SALVADOR 2007

FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen. “Domesticar la memoria habitual: la función moral de las imágenes”. SALGADO, Mireya; FERNÁNDEZ SALVADOR, Carmen y MOREANO, Melissa. *Estructuración del orden social colonial en la región de Quito: Quito en el siglo XVII*. Quito (Ecuador): Fundación Museos de la Ciudad, 2007, pp. 65-76.

FERNÁNDEZ-SALVADOR 2009

FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen. “Palabras que pintan y pinturas que hablan: retórica sagrada e imágenes en el Quito Colonial (siglos XVII y XVIII)”. VARIOS. *Las artes de Quito en el cambio del siglo XVII al XVIII*. Quito (Ecuador): Fondo de Salvamento, 2009.

FERNÁNDEZ-SALVADOR 2011

FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen. “Cat. n.º. 51. Hospital Real de la Caridad”. STRATTON-PRUITT, Suzanne (ed.). *The art of Painting in Colonial Quito. El arte de la pintura en Quito colonial*. Filadelfia (Estados Unidos de América): Saint Joseph’s University Press, 2011, pp. 204 y 205.

FERNÁNDEZ-SALVADOR y COSTALES SAMANIEGO 2007

FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen y COSTALES SAMANIEGO, Alfredo. *Arte colonial quiteño. Renovados enfoques y nuevos actores*. Quito (Ecuador): TRAMA, 2007.

FLORES ARROYUELO 1990

FLORES ARROYUELO, Francisco J. “Una imagen del mundo rural español en los días del barroco: el *belén* de Francisco Salzillo”. VARIOS. *Murcia Barroca*. Murcia (España): Ayuntamiento de Murcia, 1990, pp. 71-73.

FRAGA SAMPEDRO Y CHAO CASTRO 2013

FRAGA SAMPEDRO, M.^a Dolores y CHAO CASTRO, David. “La orden franciscana ante la Navidad: imágenes y memorial en el medievo”. SINGUL, Francisco (dir.). *San Francisco e o Belén*. Xunta de Galicia. Turismo de Galicia. S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2013, págs. 163-175.

FRAGOZO GONZÁLEZ 2011

FRAGOZO GONZÁLEZ, María Eugenia. *Espiritualidad y vida conventual femenina siglo XVII. Usos y funciones de la imagen* (Trabajo de Grado). Salamanca (España): Universidad de Salamanca. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes, 2011.

FRAGOZO GONZÁLEZ 2013

FRAGOZO GONZÁLEZ, María Eugenia. “Usos y funciones de la imagen barroca en la vida conventual femenina”. LÓPEZ CALDERÓN, Carme; FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Vol. 1. Santiago de Compostela (España): Andavira Editora, 2013, pp. 157-163.

FRAILE GIL 1982

FRAILE GIL. “Las vestiduras sagradas, un tema seriado”, *Revista de folklore*. Núm. 22, (1982), pp. 134-138.

FRAILE GIL 2004

FRAILE GIL, José Manuel. “La canastilla del Niño. Un villancico enumerativo”, *Revista de Folklore*. Núm. 279, (2004), pp. 75-80.

FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA 1756

FRAY FRANCISCO JAVIER ANTONIO DE SANTA MARÍA. *Vida Prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesus de la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Seraphico Padre San Francisco. Que floreció en el Monasterio de Santa Clara de Quito*. Lima (Perú): Francisco Sobrino y Bados, 1756.

FRAY MARTÍN DE LA CRUZ 1700

FRAY MARTÍN DE LA CRUZ. *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700. Cuia Vida Describe Su Confessor El Padre Fray Martin, de la Cruz que sujeta, ala coreccion de la Sta. Yglessias*. Quito (Ecuador), 1700 (manuscrito).

FRANCO Y BASTOS 2011

FRANCO, Anísio y BASTOS, Celina. “O «Presépio de Carnide». Da casa da recreação ao Museu Nacional de Arte Antiga”, *Revelações. O Presépio de Santa Teresa de Carnide*. Portugal: Presidência do Conselho de Ministros. Secretaria de Estado da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação y Museu Nacional de Arte Antiga, 2011, pp. 10-31.

FRANCO Y BASTOS 2012

FRANCO, Anísio y BASTOS, Celina. “Presépios e Meninos Jesus. A «Harmonia da Razão e da Religião» em objetos de piedade de conventos femininos do final do Antigo Regime”, *Do mar e da terra. Presépios Naturalistas – Estudo e Reabilitação*. Portugal: Governo de Portugal. Secretário de Estado da Cultura y Direção-Geral do Património Cultural, 2012, pp. 6-26.

FUENTES ROLDÁN 1995

FUENTES ROLDÁN, Alfredo. *Quito tradiciones*. Quito (Ecuador): Ediciones Abya-Yala, 1995.

FUENTES ROLDÁN 1999

FUENTES ROLDÁN, Alfredo. *Quito Tradiciones. Tomo II*. Quito (Ecuador): Ediciones Abya-Yala, 1999.

GALÁN VERA 2009

GALÁN VERA, María Jesús, OP. “Toledo oculto. La Navidad en el Convento de Santo Domingo el Real”. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (Coord.). *La*

Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares. San Lorenzo de El Escorial (España): Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2009, pp. 123-140.

GALLEGOS DE DONOSO 2006

GALLEGOS DE DONOSO, Magdalena. *Dolor y Sublimación. La Virgen de Dolores en el Arte Ecuatoriano. Exposición por el Centenario del Milagro de la Dolorosa del Colegio, 1906-2006*. Quito (Ecuador): Banco Central del Ecuador, 2006.

GARCÍA BARRAGÁN 1992

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa. “Mística y esplendor barrocos en Méjico colonial: retratos de monjas coronadas”, *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*. Núms. 48 y 49, (1992), pp. 61-82.

GARCÍA DE LA CONCHA Y ÁLVAREZ PELLITERO 1982

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor y ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María. *Libro de romances y coplas del Carmelo de Valladolid (c. 1590-1609)*. Salamanca (España): Consejo General de Castilla y León. Servicio de Publicaciones, 1982.

GARCÍA DE PESQUERA 1993

GARCÍA DE PESQUERA, Eusebio. “La Orden de la Concepción: su identidad y novedad en los umbrales de la Edad Moderna”. VIFORCOS MARINAS, María Isabel y PANIAGUA PÉREZ, Jesús (coords.). *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América 1492-1192. Vol. II*. León (España): Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 1993, pp. 173-180.

GARCÍA DURÁN 2012

GARCÍA DURÁN, Fernando. “Imágenes del Niño Dios”. GARCÍA DURÁN, Fernando y FREIRE DE GARCÍA, Gina. *Dios Niño. Colección Alda De Prati Cavanna*. Guayaquil (Ecuador): Alda De Prati Cavanna, 2012, pp. 90-101.

GARCÍA DURÁN Y FREIRE DE GARCÍA 2012

GARCÍA DURÁN, Fernando y FREIRE DE GARCÍA, Gina. *Dios Niño. Colección Alda De Prati Cavanna*. Guayaquil (Ecuador): Alda De Prati Cavanna, 2012.

GARCÍA LUQUE 2012

GARCÍA LUQUE, Manuel. “Niño Jesús pensativo”. GILA MEDINA, Lázaro (comisario). “*Et in terra Pax*”. *La Navidad en el Arte Granadino de la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Granada (España): Diputación de Granada. Delegación de Cultura, 2012, pp. 191 y 192.

GARCÍA PICAZO 2005

GARCÍA PICAZO, Paloma. “Por darnos a todos luz: el Niño Jesús de Pasión, icono y figura de la redención”, *Ars Sacra*. Núm. 36, (2005), pp. 65-81.

GARCÍA RAMOS 2013

GARCÍA RAMOS, María Dolores. *Casas Museo de recreación de ambientes. Una aproximación al caso español*. Córdoba (España): UNED Córdoba, 2013.

GARCÍA SANTOS 1993

GARCÍA SANTOS, José. “La regla de Santa Beatriz de Silva: estudio comparado”. VIFORCOS MARINAS, María Isabel y PANIAGUA PÉREZ, Jesús (coords.). *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992. Vol. 2*. León (España): Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 1993, pp. 181-202.

GARCÍA SANZ 1997

GARCÍA SANZ, Ana. “Esculturas de cera en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”, *Belén. Publicación de la Asociación de Belenistas de Madrid*. Núm. 26, (2007), pp. 23-28.

GARCÍA SANZ 2010A

GARCÍA SANZ, Ana. “La imagen y su contexto: los Niños Jesús del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”. RAMOS SOSA, Rafael (dir. y coord.). *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la Infancia en las Artes Plásticas, siglos XV al XVII. IV centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006. Pontificia Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 22-24 de noviembre de 2006*. Sevilla (España): Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010, pp. 289-313.

GARCÍA SANZ 2010B

GARCÍA SANZ, Ana. *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid (España): Prosegur y Patrimonio Nacional, 2010.

GARCÍA SANZ 2014

GARCÍA SANZ, Ana. “Los Nacimientos en los Conventos de la ciudad de Madrid”, *El Belén en Madrid y su Comunidad*, número especial de *Belén. Publicación de la Asociación de Belenistas de Madrid*. Núm. 33, (2014), pp. 28-45.

GARCÍA SANZ Y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ 1998

GARCÍA SANZ, Ana y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.^a Leticia. “La Navidad en los Conventos Reales madrileños”, *Navidad en Palacio. Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*. Madrid (España): Patrimonio Nacional, 1998, pp. 20-26.

GARCÍA SERRANO 2002

GARCÍA SERRANO, Rafael (comisario). *Arte en el Belén*. Madrid (España): Fundación Santillana, 2002.

GARCÍA VILLALBA 1979

GARCÍA VILLALBA, Lorenzo de la Eucaristía, OCD. *Miscelánea Carmelitana: diversos capítulos de Nuestra Historia en épocas pasadas*. Quito (Ecuador): 1979.

GARÍ DE AGUILERA 2001

GARÍ DE AGUILERA, Blanca. “Vidas espirituales y prácticas de la confesión. La recepción y transmisión de la autobiografía espiritual femenina en la península Ibérica y el Nuevo Mundo”, *Acta medievalia*. Núm. 22, (2001), pp. 677-694.

GARZÓN 1995

GARZÓN M., Gloria María. “Situación de los talleres, gremios y artesanos. Quito. Siglo XVIII”, *Artes ‘académicas’ y populares del Ecuador*. Cuenca-Quito (Ecuador): Fundación Paul Rivet y Editorial Abya Yala, 1995, 12-24.

GAUDERMAN 2003

GAUDERMAN, Kimberly. *Women’s Lives in Colonial Quito: Gender, Law and Economy in Spanish America*. Austin (Estados Unidos de América): University Press of Texas, 2003.

GERMÁN ROJAS 2007

GERMÁN ROJAS, Pilar, OCSO. “Navidad en el Monasterio de Santa María de la Caridad (Tulebras, Navarra)”, *Belén. Publicación de la Asociación de Belenistas de Madrid*. Núm. 26, (2007), pp. 52-56.

GILA MEDINA 2012

GILA MEDINA, Lázaro. “Obras Selectas del Patrimonio Granadino relativas a la Navidad en la Edad Moderna (Siglos XVI-XVIII)”. GILA MEDINA, Lázaro (comisario). *“Et in terra Pax”. La Navidad en el Arte Granadino de la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Granada (España): Diputación de Granada. Delegación de Cultura, 2012, pp. 23-53.

GILA MEDINA 2015

GILA MEDINA, Lázaro. “Patrimonio artístico y vida conventual: propuesta museística para el Monasterio de la Encarnación de Granada”, *Quiroga*. Núm. 7, (2015), págs. 32-44.

GLANTZ 1995

GLANTZ, Margo. “Las monjas como flor: un paraíso occidental”. RAMOS MEDINA, Manuel (coord.). *Memoria del II Congreso Internacional el monacato femenino en el Imperio Español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios*. México, D. F. (México): Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1995, pp. 93-101.

GODOY AGUIRRE 1982

GODOY AGUIRRE, Mario. *Cuaderno folklórico. La Navidad y los Reyes en Riobamba*. Riobamba (Ecuador): Edit. Pedagógica Freire, 1982.

GÓMEZ 1990

GÓMEZ, Ildelfonso María, OSH. “La vida contemplativa a la luz del Concilio Vaticano II”, *La Orden Concepcionista. Actas del I Congreso Internacional. V Centenario 1489-1989. Vol. 2*. León (España): Universidad de León. Secretariado de Publicaciones y Monasterio de la Purísima Concepción. León, 1990, pp. 457-476.

GÓMEZ DE RUEDA 2013

GÓMEZ DE RUEDA, Isabel. *El Belén de Salzillo. Capricho de un mecenas*. Murcia (España): Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2013.

GÓMEZ PÉREZ 2004

GÓMEZ PÉREZ, Enrique. *El Museo del Real Monasterio de Santa Clara de Carrión*. Palencia (España): Ediciones Cálamo, 2004.

GÓMEZ PIÑOL 2010

GÓMEZ PIÑOL, Emilio. “El Niño Jesús de la Sacramental del Sagrario Hispalense: Introducción al estudio de la génesis de un prototipo distintivo de la escultura sevillana”. RAMOS SOSA, Rafael (dir. y coord.). *Actas del Coloquio Internacional el Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006*. Sevilla (España): Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010, pp. 15-104.

GONZÁLEZ DE VALLEJO RODRÍGUEZ 2009

GONZÁLEZ DE VALLEJO RODRÍGUEZ, Ángela. “Acciones clave para implicar a la comunidad en el museo”. ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.). *Activaciones patrimoniales e iniciativas: ¿por quién? y ¿para quién?* Bilbao (España): Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2009, pp. 183-196.

GONZÁLEZ GÓMEZ 2002

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. *La Navidad en las Artes Plásticas de Huelva. Discurso leído el día 15 de Diciembre de 2000 en la Recepción Pública del Ilmo. Sr. Dr. D. Juan Miguel González Gómez como Académico Numerario de la Academia de Ciencias, Artes y Letras de Huelva*. Huelva (España): Academia de Ciencias, Artes y Letras de Huelva, 2002.

GONZÁLEZ SUÁREZ 1970

GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Historia General de la República del Ecuador. Vol. II*. Quito (Ecuador): Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1970.

GONÇALVES 1967

GONÇALVES, F. “O vestuário mundano de algumas imagens do Menino Jesus”, *Revista de Etnografia*. Vol. IX, (1967), pp. 5-34.

GONZÁLEZ GARCÍA 2015

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid (España): Akal, 2015.

GONZÁLEZ MENA 1994

GONZÁLEZ MENA, María Ángeles. *Colección pedagógico textil de la Universidad Complutense de Madrid: estudio e inventario*. Madrid (España): Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, 1994.

GONZÁLEZ RUIZ 1997

GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (seleccionador). *Piezas maestras del teatro teológico español. Tomo I. Autos Sacramentales*. Madrid (España): Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.

GORDILLO ISAZA 2004

GORDILLO ISAZA, Pilar. “62. Beata Ana de San Bartolomé”, *A imagen y semejanza. 1700 años de santidad en la Diócesis de Toledo*. Madrid (España): Instituto Teológico San Ildefonso y Arzobispado de Toledo, 2004, p. 209.

GRAFFETI 1716

GRAFFETTI, Jacome. *Historia de la admirable vida, y milagros de Sta. Catalina Virgen, natural de la ciudad de Bolonia, Religiosa del Orden de N. P. S. Francisco, y Regla de Santa Clara, y primera Abadesa del Monasterio de Corpus Christi de la misma Ciudad. Que escribió en Toscano el Padre Jacome Graffeti, de la Compañía de Jesus. Y ponen en lengua castellana Don Marcos Xuarez e Orozco, Cavallero del Orden de Santiago, quien la dedica à la misma gloriosa Santa*. Madrid (España): Oficina de Francisco del Hierro, 1716.

GRAÑA CID 2004

GRAÑA CID, María del Mar. “Fundadoras franciscanas, espiritualidad femenina e iconografía”, *Clara d’Assís, mestra franciscana. Jornades d’Estudis Franciscans*. Barcelona (España): Centre d’Estudis Franciscans. Facultat de Teologia y Griselda Bonet Girabet Editora, 2004, pp. 64-103.

GRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO 1997

GRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO, OCD. *Vida de San Juan de la Cruz*. Madrid (España): Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.

GRUZINSKI 1994

GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

GUTIÉRREZ 1997

GUTIÉRREZ, Ramón (dir.). *L’art chrétien du Nouveau Monde. Le Baroque en Amérique Latine*. Saint-Léger-Vauban (Francia): Éditions Zodiaque, 1997.

GUTIÉRREZ RUEDA 1964

GUTIÉRREZ RUEDA, Laura. “Capítulo XI. Visiones de Santa Teresa”, *Revista de espiritualidad*. Tomo XXIII, (1964), pp. 79-110.

HACKEBORN 2007

HACKEBORN, Santa Matilde de. *Libro de la gracia especial: la morada del corazón: formar desde el corazón*. Burgos (España): Monte Carmelo, 2007.

HALICZER 2002

HALICZER, Stephen. *Between exaltation and infamy female mystics in the golden age of Spain*. Oxford (Inglaterra): Oxford University Press, 2002.

HALLO 1981

HALLO, Wilson. *Imágenes del Ecuador en el siglo XIX*. Quito (Ecuador): Espasa Calpe, 1981.

HENARES CUÉLLAR Y JUSTICIA SEGOVIA 1991

HENARES CUÉLLAR, Ignacio y JUSTICIA SEGOVIA, Juan José. *Iconografía y arte carmelitanos*. Madrid (España): Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.

HENARES PAQUE 2006

HENARES PAQUE, Vicente. “Las Hermandades del Dulce Nombre y Jesús Niño en la Semana Santa andaluza”, *II Encuentro Regional de Hermandades y Cofradías del Dulce Nombre de Jesús*. Marchena (España): Pontificia y Real Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús, Ntra. Sra. de la Piedad y San Juan Evangelista, 2006, pp. 98-105.

HENARES PAQUE 2007A

HENARES PAQUE, Vicente. “Las Hermandades del Dulce Nombre de Jesús y su evolución iconográfica a partir de la imagen exenta de Jesús Niño”, *Motril Cofrade*, (2007), pp. 4-14.

HENARES PAQUE 2007B

HENARES PAQUE, Vicente. “Los Niños de Sevilla”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. Núm. 575, (2007), pp. 48-53.

HENARES PAQUE 2008A

HENARES PAQUE, Vicente. “Apuntes sobre las hermandades sacramentales en Andalucía y su culto a Jesús Niño”, *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el barroco español. Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*. Segovia (España): Cofradía del Corpus de Sepúlveda, 2008, pp. 477-483.

HENARES PAQUE 2008B

HENARES PAQUE, Vicente. “La iconografía de la imagen exenta del niño Jesús en el arte colonial hispanoamericano. Apuntes para su clasificación”, *Boletín AFEHC*. Núm.35, (2008), http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=1875.

HEREDIA MORENO 2003

HEREDIA MORENO, M.^a del Carmen. “Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo XVI. Artistas, artesanos y mercaderías en la Carrera de Indias”. CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.). *El arte español fuera de España*. Madrid (España): Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, pp. 193-206.

HERRADÓN FIGUEROA 2001

HERRADÓN FIGUEROA, M.^a Antonia. “Cintas, medidas y estadales de la Virgen (Colección del Museo Nacional de Antropología)”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Núm. 56, (2001), pp. 33-66.

HERRERA MALDONADO 2006

HERRERA MALDONADO, Enrique. “Vida prodigiosa y heroicas virtudes de la venerable Madre María de Jesús, Religiosa Carmelita descalça del Convento de San Joseph y Santa Teresa de la Imperial Ciudad de Toledo”, Celosías. *Arte y piedad en los Conventos de Castilla-La Mancha durante el siglo de El Quijote*. Albacete (España): Empresa Pública “Don Quijote de La Mancha 2005, S. A.”, 2006, pp. 212 y 213.

HERRERO GARCÍA 1945

HERRERO GARCÍA, Miguel. “El grabado al servicio de la mística”, *Revista de ideas estéticas*. Núm. 11, (1945), pp. 341-349.

HERRERO SANZ 2001A

HERRERO SANZ, María Jesús. “El Belén de las Capuchinas de Murcia y la visita de la Familia Real en 1862”, *Belén. Publicación de la Asociación de Belenistas de Madrid*. Núm. 18, (2001), pp. 9-11.

HERRERO SANZ 2001B

HERRERO SANZ, María Jesús. “Nacimiento para recreo de SM. y A. en el Palacio Real de Madrid”. VARIOS. *Navidad en Palacio. El Verbo se hizo Hombre*. Madrid (España): Patrimonio Nacional, 2001, pp. 30-40.

HERRERO SANZ 2005

HERRERO SANZ, María Jesús. “El Belén de las Carboneras de Madrid”, *Belén. Publicación de la Asociación de Belenistas de Madrid*. Núm. 24, (2005), pp. 39-44.

HERRERO SANZ 2015

HERRERO SANZ, María Jesús. “125. La Virgen de Copacabana”. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia (ed.). *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*. Madrid (España): Patrimonio Nacional, 2015, págs. 254 y 255.

HIDALGO 2009

HIDALGO, Johny. *La Natividad del Señor*. Quito (Ecuador): Banco Central del Ecuador, 2009.

HOLM 1970

HOLM, Olaf. “La cerámica colonial en Ecuador (un ensayo preliminar)”, *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*. Núm. 16, (1970), pp. 265-278.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ 2006

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. “El Salvador Eucarístico con hábito trinitario”, *Celosías. Arte y piedad en los Conventos de Castilla-La Mancha*. Albacete (España): Empresa pública “Don Quijote de La Mancha 2005, S.A.”, 2006, p. 166.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ 2008

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. “El Salvador con hábito trinitario”, *Callada Belleza. Arte en las clausuras de Cuenca*. Cuenca (España): Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 314 y 315.

IBSEN 1961

IBSEN, Kristine. *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America*. Gainesville (Estados Unidos de América): University Press of Florida, 1961.

ITURBURU 2000

ITURBURU, Fernando. *(Auto)biografía y misticismo femeninos en la Colonia*. New Orleans (Estados Unidos de América): University Press of the South, 2000.

IZQUIERDO 1995

IZQUIERDO, Marcelino. “La Navidad en San Juan de la Cruz”, *Teresa de Jesús. Revista teresiana bimestral*. Núm. 78, (1995), pp. 259 y 260.

JAÉN MORENTE 1948

JAÉN MORENTE, Antonio. *De la Imaginería Quiteña. La Mística y otros motivos*. Guayaquil (Ecuador): Universidad de Guayaquil, 1948.

JIMÉNEZ DE LA ESPADA 1965A

JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos. *Relaciones geográficas de Indias. Perú*. Vol. II. Madrid (España): Atlas, 1965.

JIMÉNEZ DE LA ESPADA 1965B

JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos. *Relaciones geográficas de Indias. Perú*. Vol. III. Madrid (España): Atlas, 1965.

JIMÉNEZ MONTESEIRÍN 2008A

JIMÉNEZ MONTESEIRÍN, Manuel. “Inmaculada Concepción”, *Callada Belleza. Arte en las clausuras de Cuenca*. Cuenca (España): Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 151-153.

JIMÉNEZ MONTESEIRÍN 2008B

JIMÉNEZ MONTESEIRÍN, Miguel. “Niño Jesús Buen Pastor”, *Callada Belleza. Arte en las clausuras de Cuenca*. Cuenca (España): Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 118-121.

JIMÉNEZ MONTESEIRÍN 2008C

JIMÉNEZ MONTESEIRÍN, Manuel. “2. 27 Niño dormido sobre una calavera”, *Callada Belleza. Arte en las clausuras de Cuenca*. Cuenca (España): Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 126-129.

JIMÉNEZ MONTESEIRÍN 2008D

JIMÉNEZ MONTESEIRÍN, Manuel. “1.2 Visión de Santa Teresa en la que recibe de San José y la Virgen un collar y un manto blanco”, *Callada Belleza. Arte en las clausuras de Cuenca*. Cuenca (España): Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 29-31.

JIMÉNEZ MONTESEIRÍN 2008E

JIMÉNEZ MONTESEIRÍN, Manuel. “2.20 Niño Jesús con hábito trinitario”, *Callada Belleza. Arte en las clausuras de Cuenca*. Cuenca (España): Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 110-115.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ 2005

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Antonio Jesús. “Beatriz de Silva y la Inmaculada Concepción”. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. Vol. I. San Lorenzo de El Escorial (España): Estudios Superiores del Escorial. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2005, pp. 691-709.

JUNQUERA 1968

JUNQUERA, Paulina. “Belenes monásticos del Patrimonio Nacional”, *Reales Sitios*. Núm. 18, (1968), pp. 24-36.

JURADO NOBOA 1990

JURADO NOBOA, Fernando. “Profesiones en el Monasterio de Concepción de Quito: 1595-1623”, *Colección “Amigos de la Genealogía”*. Núm. 50, (1990), pp. 56-62.

JUSTICIA SEGOVIA 2000

JUSTICIA SEGOVIA, Juan José. “Niño Jesús dormido sobre una cruz y una calavera”. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (ed.). *Jesucristo y el Emperador Cristiano. Catálogo de la exposición celebrada en la Catedral de Granada con motivo del año jubilar de la encarnación de Jesucristo y del V Centenario del nacimiento del emperador Carlos*. Córdoba (España): Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, pp. 238 y 239.

JUSTO ESTEBARANZ 2006

JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “La influencia de los grabados europeos en la pintura quiteña de los siglos XVII y XVIII”, *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura. Tomo I*. Las Palmas de Gran Canaria (España): Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes y Anroart Ediciones, 2006, pp. 305-310.

JUSTO ESTEBARANZ 2010A

JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Arte quiteño en España”, *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito (Ecuador): Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural del Distrito Metropolitano de Quito, 2010, pp. 294-311.

JUSTO ESTEBARANZ 2010B

JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “La Letanía Lauretana de Dornn, los Klauber y la Pintura Quiteña del Siglo XVIII”, *La Cultura del Barroco Español e Iberoamericano y su Contexto Europeo*. Varsovia (Polonia): Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2010, pp. 395-404.

JUSTO ESTEBARANZ 2011

JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito (Ecuador): Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011.

JUSTO ESTEBARANZ 2013A

JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *El pintor quiteño Miguel de Santiago (1633-1706). Su vida, su obra y su taller*. Sevilla (España): Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 2013.

JUSTO ESTEBARANZ 2013B

JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados”, *Laboratorio de Arte*. Núm. 25, (2013), pp. 455-468.

JUSTO ESTEBARANZ 2013C

JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Las fuentes grabadas de la pintura quiteña colonial”. WATERS, William F. y HAMERLY, Michael T. (eds.). *Estudios Ecuatorianos: un aporte a la discusión. Tomo II*. Quito (Ecuador): Ediciones Abya Yala, 2007, pp. 25-37.

JUSTO ESTEBARANZ 2013D

JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “El clero se retrata: Imágenes de eclesiásticos quiteños durante el Barroco”. LÓPEZ CALDERÓN, Carme; FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Vol. 1. Santiago de Compostela (España): Andavira Editora, 2013, pp. 31-50.

JUSTO ESTEBARANZ 2014

JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Advocaciones marianas españolas en el arte de la Real Audiencia de Quito”, *Atrio. Revista de historia del arte*. Núm. 20, (2014), pp. 24-39.

JUSTO ESTEBARANZ 2015

JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “De Quito a España: envíos de obras de arte durante el barroco”, *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*. Núm. 27, (2015), págs. 253-263.

JUSTO ESTEBARANZ 2016

JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Para honra y gloria de la orden: las pinturas de las genealogías de las órdenes religiosas en los conventos quiteños en el barroco”, *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*. Núm. 28, (2016), págs. 259-281.

KATZEW 2012

KATZEW, Ilona (ed.). *Contested visions in the Spanish colonial world*. Los Ángeles (Estados Unidos de América): Los Ángeles County Museum of Art, 2012.

KEITT 2005

KEITT, Andrew W. *Inventing the Sacred. Imposture, Inquisition, and the Boundaries of the Supernatural in Golden Age Spain*. Leiden (Holanda): Brill, 2005.

KELEMEN 1951

KELEMEN, P. *Baroque and Rococo in Latin America*. Nueva York (Estados Unidos de América): The Macmillan Company, 1951.

KENNEDY 1993

KENNEDY, Alexandra. “El siglo XVIII: Arte Barroco y Rococó en la Audiencia de Quito. Nuevas fuentes para la reflexión”, *Caspicara*. Núm. 2, (1993).

KENNEDY 1995

KENNEDY, Alexandra (ed.). *I Simposio de Historia del Arte. Artes “académicas” y populares del Ecuador*. Quito (Ecuador): Ediciones Abya-Yala y Fundación Paul Rivet, 1995.

KENNEDY 1999

KENNEDY, Alexandra. *Historia del Monasterio de las Conceptas Cuenca 1599-1999*. Cuenca (Ecuador): Monasterio de la Inmaculada Concepción, 1999.

KENNEDY 2002A

KENNEDY, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*. Hondarribia (España): Editorial Nerea, 2002.

KENNEDY 2002B

KENNEDY, Alexandra. “Mujeres en los claustros: artistas, mecenas y coleccionistas”. KENNEDY, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia (España): Editorial Nerea, 2002, pp. 108-127.

KENNEDY 2002C

KENNEDY, Alexandra. “Arte y artistas quiteños de exportación”. KENNEDY, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia (España): Editorial Nerea, 2002, pp. 184-203.

KENNEDY TROYA 1990

KENNEDY TROYA, Alexandra. “Apuntes sobre arquitectura en barro y cerámica en la colonia”. VARIOS. *Cerámica colonial y vida cotidiana*. Cuenca (Ecuador): Fundación Paul Rivet, 1990, pp. 39-59.

KENNEDY TROYA 1997A

KENNEDY TROYA, Alexandra. “Escultura y pintura barroca en la Audiencia de Quito”. GUTIÉRREZ, Ramón (dir.). *Barroco Iberoamericano de los Andes a las Pampas*. Barcelona (España): Lunwerg Editores, 1997, pp. 291-301.

KENNEDY TROYA 1997B

KENNEDY TROYA, Alexandra. “La sculpture et la peinture baroques dans l’Audience de Quito”. GUTIÉRREZ, Ramón (dir.). *L’art chrétien du Nouveau Monde. Le Baroque en Amérique Latine*. Saint-Léger-Vauban (Francia): Éditions Zodiaque, 1997, pp. 291-301.

KENNEDY TROYA 2000

KENNEDY TROYA, Alexandra. “Quito: imágenes e imagineros barrocos”. NÚÑEZ, Jorge. (ed.). *Antología de historia*. Quito (Ecuador): Flacso, 2000, pp. 109-123.

KENNEDY TROYA 2001

KENNEDY TROYA, Alexandra. “Criollización y secularización de la imagen quiteña (S. XVII-XVIII)”, *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Tomo I*. Sevilla (España): Universidad Pablo de Olavide y Ediciones Giralda, 2001, pp. 3-22.

KENNEDY TROYA 2010

KENNEDY TROYA, Alexandra. “Arte y artistas quiteños de exportación”, *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito (Ecuador): Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural del Distrito Metropolitano de Quito, 2010, pp. 24-43.

KENNEDY TROYA Y ORTIZ CRESPO 1982

KENNEDY TROYA, Alexandra y ORTIZ CRESPO, Alfonso. *Convento de San Diego de Quito. Historia y restauración*. Quito (Ecuador): Museo del Banco Central del Ecuador, 1982.

KENNEDY TROYA Y SIGÜENZA CRESPO 1990

KENNEDY TROYA, Alexandra y SIGÜENZA CRESPO, Marcia. *Monasterio de las Conceptas de Cuenca. Catálogo del archivo histórico*. Cuenca (Ecuador): Fundación Paul Rivet, 1990.

KILROY-EWBANK 2010

KILROY-EWBANK, Lauren Grace. “A Burning Heart can Save Your Soul: Images of the Sacred Heart in New Spain”, *Hispanic Issues On Line: Death and Afterlife in the Early Modern Hispanic World*. Núm. 7, (2010), p. 106-125.

KILROY-EWBANK 2014

KILROY-EWBANK, Lauren Grace. “Holy Organ or Unholy Idol? Forming a History of the Sacred Heart in New Spain”, *Colonial Latin American Review*. Núm. 3, (2014), pp. 32-259.

KINGMAN 1951

KINGMAN, Eduardo. “Quito y el arte ecuatoriano”. VARIOS. *El Libro de la Ciudad de San Francisco de Quito. Hasta 1950-51*. Quito (Ecuador): Ediciones Cegan, 1951, pp. 32-43.

KLAPISCH-ZUBER 1997

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. *Women, family and ritual in Renaissance Italy*. Chicago (Estados Unidos de América): University of Chicago, 1987.

KLUBER 1988

KLUBER, George. *La configuración del tiempo*. Madrid (España): Nerea, 1988.

LA ORDEN MIRACLE 1950

LA ORDEN MIRACLE, Ernesto. *Elogio de Quito*. Madrid (España): Ediciones Cultura Hispánica, 1950.

LA ROCCA 2007

LA ROCCA, Sandra. *L'Enfant Jésus. Histoire et anthropologie d'une dévotion dans l'Occident chrétien*. Toulouse (Francia): Presses Universitaires du Mirail, 2007.

LAINATI 1983

LAINATI, Chiara Augusta OSC. *Santa Clara de Asís. Apuntes biográficos de Santa Inés de Asís*. Oñate (España): Editorial Franciscana Aranzazu, 1983.

LANE 2002

LANE, Kris. *Quito 1599: City and Colony in Transition*. Albuquerque (Estados Unidos de América): University of New Mexico Press, 2002.

LARREA 1974

LARREA, Carlos Manuel. *Fundación del primer Monasterio de las Carmelitas en el Ecuador*. Quito (Ecuador): Corporación de Estudios y Publicaciones, 1974.

LAVILLA 2004

LAVILLA, Miguel Ángel. "Las hagiografías de Santa Clara de Asís (siglo XIII)", *Clara d'Assís, mestra franciscana. Jornades d'Estudis Franciscans*. Barcelona (España): Centre d'Estudis Franciscans. Facultat de Teologia y Griselda Bonet Girabet Editora, 2004, pp. 31-63.

LAVRIN 2005

LAVRIN, Asunción. "Las Esposas de Cristo en Hispanoamérica". MORANT, Isabel (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Volumen II. El mundo moderno*. Madrid (España): Ediciones Cátedra, 2005, pp. 667-693.

LAVRIN 2008

LAVRIN, Asunción. *Brides of Christ: conventual life in colonial Mexico*. Stanford (Estados Unidos de América): Stanford University Press, 2008.

LAVRIN Y LORETO 2002

LAVRIN, Asunción y LORETO L., Rosalva (eds.). *Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana. Siglos XVII y XVIII*. México: Universidad de las Américas-Puebla y Archivo General de la Nación, 2002.

LAVRIN Y LORETO 2006

LAVRIN, Asunción y LORETO LÓPEZ, Rosalva. *Diálogos espirituales: manuscritos femeninos hispanoamericanos, siglos XVI-XIX*. Puebla (México): Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Universidad de las Américas, 2006.

LEESBERG 2012

LEESBERG, Marjolein. *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700. Hendrick Goltzius. Part I. Ouderkerk aan den IJssel (Holanda): Sound & Vision Publishers, 2012.*

LEGÍSIMA Y GÓMEZ CANEDO 1956

LEGÍSIMA, Juan R. de, OFM y GÓMEZ CANEDO, Lino, OFM (eds.). *San Francisco de Asís. Sus escritos. Las Florecillas. Biografías del Santo por Celano, San Buenaventura y los Tres Compañeros. Espejo de Perfección*. Madrid: BAC, 1956.

LEÓN COLOMA 2009

LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “Escultura devocional en la intimidad de la clausura”, *Granada tolle, lege*. Granada (España): Provincia Santo Tomás de Villanueva, Agustinos Recoletos, 2009, pp. 349-372.

LLABRÉS MULET 2012

LLABRÉS MULET, Jaume. “Capelles i coves de betlem a Mallorca, una tradició de segles”. PASCUAL BENNASAR, Aina (coord.). *El Pessebrisme a Catalunya i Mallorca. Segles XVII-XX*. Palma (España): Monestir de la Puríssima Concepció, 2012, pp. 124-171.

LLAMAS 1990

LLAMAS, Enrique, OCD. “La Orden Concepcionista y el dogma de la Inmaculada Concepción”, *La Orden Concepcionista. Actas del I Congreso Internacional. V Centenario 1489-1989. Vol. 2*. León (España): Universidad de León. Secretariado de Publicaciones y Monasterio de la Purísima Concepción. León, 1990, pp. 381-397.

LLAMAZARES MARTÍN 1989

LLAMAZARES MARTÍN, Vicente. *Quito*. Barcelona (España): Agencia Española de Cooperación Internacional. Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.

LLOMPART 1969

LLOMPART, Gabriel, CR. “El belén mallorquín (siglos XV-XX) (Una aportación a la morfología de la piedad popular)”, *Etnología y tradiciones populares (Congreso de Zaragoza)*. Zaragoza (España): 1969, pp. 529-535.

LLOMPART 1970

LLOMPART, Gabriel, CR. “Belenes conventuales mallorquines de los siglos XVII y XVIII”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Tomo XXVI, cuadernos 1º y 2º, (1970), pp. 41-63.

LLOMPART 1972

LLOMPART, Gabriel. “Devoción e iconografía popular del nombre de Jesús en la isla de Mallorca”, *Mayurqa. Miscelánea de Estudios Humanísticos*. Núm. 7, (1972), pp. 53-64.

LLOMPART 1980

LLOMPART, Gabriel. “Imágenes mallorquinas exentas del Niño Jesús”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*. Núm. 46, (1980), pp. 363-374.

LLOMPART MORAGUES 1963

LLOMPART MORAGUES, Gabriel, CR. “El belén cuatrocentista del Hospital Provincial de Palma de Mallorca”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Núm. 19, (1963), pp. 361-370.

LLOMPART MORAGUES 1964-1965

LLOMPART MORAGUES, Gabriel, CR. “El belén de las religiosas capuchinas de Palma de Mallorca y su «sitz im lebem» en la piedad del barroco”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Núm. 72, (1964-1965), pp. 393-411.

LLOMPART MORAGUES 1981

LLOMPART MORAGUES, Gabriel, CR. *El Nacimiento. La historia del “Nacimiento” en Mallorca, isla de Europa*. Barcelona (España): Compañía Roca-Radiadores, S.A., 1981.

LLOMPART MORAGUES 1984A

LLOMPART MORAGUES, Gabriel, CR. “La raigambre italiana de los «Nacimientos» de Baleares anteriores al barroco napolitano”, *Studia historica et philologica in honorem M. Batllori*. Salamanca (España): Instituto Español de Cultura, 1984, pp. 301-305.

LLOMPART MORAGUES 1984B

LLOMPART MORAGUES, Gabriel, CR. “Longitudo Christi Salvatoris”, *Entre la historia del arte y el folklore*. Palma (España): 1984.

LLOMPART MORAGUES 1996

LLOMPART MORAGUES, Gabriel, CR. “El Betlem monumental de les Caputxines”, *Els Betlems de les Caputxines*. Palma (España): “Sa Nostra” Caixa de Balears, 1996, pp. 19-30.

LLOMPART MORAGUES 1999

LLOMPART MORAGUES, Gabriel, CR. “Sants i santets en la nostra devoció tradicional”, *La Petita Imatgeria Devota de les Caputxines*. Palma (España): “Sa Nostra”. Obra Social i Cultural, 1999, pp. 19-29.

LLOMPART Y MURRAY 1993

LLOMPART, Gabriel, CR y MURRAY, Donald G. *El Belén Mallorquín*. Barcelona (España): R. y J. J. de Olañeta, Editors, 1993.

LONDOÑO LÓPEZ 1999

LONDOÑO LÓPEZ, Jenny. “Los monasterios femeninos en el Quito Colonial”. NÚÑEZ SÁNCHEZ, Jorge (ed.). *Ciudad y vida urbana en la época colonial*. Quito (Ecuador): Universidad Central del Ecuador. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1999, pp. 155-202.

LÓPEZ 2003

LÓPEZ, María del Pilar. “El oratorio: espacio doméstico en la casa urbana en Santa Fe durante los siglos XVII y XVIII”, *Ensayos. Historia y teoría del Arte*. Núm. 8, (2006), pp. 157-226.

LÓPEZ MUÑOZ 1994

LÓPEZ MUÑOZ, Miguel L. “Notas en torno a la devoción al Dulce Nombre de Jesús”, *Motril Cofrade*, (1994), pp. 45 y 46.

LÓPEZ PICHER 2009

LÓPEZ PICHER, Mercedes. “Aspectos literarios de la celebración navideña en el Convento de Ntra. Sra. de las Maravillas de religiosas capuchinas de A Coruña (s. XIX-XX)”, *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. San Lorenzo del Escorial (España): Estudios Superiores del Escorial. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2009, pp. 159-174.

LÓPEZ Y LAVRÍN 2005

LÓPEZ, Rosalva Loreto y LAVRÍN, Asunción. “La escritura femenina hispanoamericana. Siglos XVI-XIX. Aproximaciones historiográficas”. VIFORCOS MARINAS, María Isabel y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores (coords.). *Fundadores, fundaciones y espacios de vida conventual. Nuevas aportaciones al monacato femenino*. León (España): Universidad de León. Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 515-537.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ 2013

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “Sueño Barroco del Divino Infante”. NAVARRO NAVARRETE, Ceferino (coord.). *Meditaciones sobre un Infante. El Niño Jesús en el Barroco Granadino. Siglos XVII-XVIII*. Granada (España): Diputación de Granada. Delegación de Cultura, 2013, pp. 51-81.

LORENTE 1963

LORENTE, Manuel. “Sobre varias esculturas barrocas italianas en el Museo del Prado”, *Archivo Español de Arte*. Núm. 36, (1963), pp. 39-45.

LORENZO 2007

LORENZO, Rosa María. “Un Belén napolitano del siglo XVII en el convento de las Madres Agustinas Recoletas”, *El Belén Napolitano. El arte del Belén entre Nápoles y España*. Salamanca (España): Caja Duero, 2007, pp. 116 y 117.

LUNA TOBAR 1997

LUNA TOBAR, María del Carmen, OCD. *Historia del convento del Carmen Bajo*. Quito (Ecuador): Abya-Yala, 1997.

LUNA TOBAR 2012

LUNA TOBAR, Luis Alberto, OCD. “Prólogo”. GARCÍA DURÁN, Fernando y FREIRE DE GARCÍA, Gina. *Dios Niño. Colección Alda De Prati Cavanna*. Guayaquil (Ecuador): Alda De Prati Cavanna, 2012, pp. 6 y 7.

LUQUE HERNÁNDEZ 2008A

LUQUE HERNÁNDEZ, Antonio. “El Niño Jesús de Praga y su donante Polixena de Lobkowitz”, *Hidalguía*. Núm. 326, (2008), pp. 95-110.

LUQUE HERNÁNDEZ 2008B

LUQUE HERNÁNDEZ, Antonio. “El Niño Jesús de Praga y su donante Polixena de Lobkowitz”, *Hidalguía*. Núm. 327, (2008), pp. 203-236.

MADRUGA REAL 1976

MADRUGA REAL, Ángela. “El Belén de Monterrey”, *Bellas Artes*. Núm. 54, (1976), pp. 13-18.

MADRUGA REAL 2006

MADRUGA REAL, Ángela. “Espiritualidad, trabajo y ocio en la casita de Nazaret: El Belén de las Agustinas de Monterrey en Salamanca”, *Belén. Publicación de la Asociación de Belenistas de Madrid*. Núm. 25, (2006), pp. 21-30.

MANCINI 1983

MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Nápoles (Italia): Società Editrice Napoletana, 1983.

MAÑES MANAUTE Y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO 1985

MAÑES MANAUTE, Antonio y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. *El Arte en la Navidad. Exposición de imágenes del Niño Jesús siglos XVII al XIX*. Sevilla (España): Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla. Obra Cultural, 1985.

MARCO DORTA 1958

MARCO DORTA, Enrique. *Arte en América y Filipinas. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Volumen XXI. Madrid (España): Editorial Plus-Ultra, 1958.

MARCO DORTA 1965

MARCO DORTA, Enrique. “Valoración del arte quiteño”. VARIOS. *Arte Colonial Quiteño*. Madrid (España): Instituto de Cultura Hispánica, 1965, sin paginar.

MARCOS VILLÁN 2008

MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel. “Niño Jesús dormido sobre cruz”, *Museo Nacional de Escultura. La escala reducida*. Valladolid (España): Ministerio de Cultura. Secretaría General

Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación y Diputación de Valladolid, 2008, pp. 24 y 25.

MARCOS VILLÁN 2013

MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel. “Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española”, *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura*. Valladolid (España): Museo Nacional de Escultura, 2013, pp. 63-86.

MARCOS VILLÁN 2016

MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel. *El belén napolitano del Museo Nacional de Escultura*. Madrid (España): P&M Ediciones y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016.

MARÍA VIRGINIA DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS 1907

MARÍA VIRGINIA DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS, OCD. *Poesías Religiosas escritas por una Religiosa ejemplar, ya difunta, la Hermana María Virginia del S. C. de J. Carmelita Descalza del Convento de San José, de Toledo*. Toledo (España): Imprenta de la Viuda é hijos de J. Rodríguez, 1907.

MARTÍN CEBRIÁN 1982

MARTÍN CEBRIÁN, Modesto. “Una aproximación a los ritmos de tiempo en la España de nuestros antepasados”, *Revista de folklore*. Núm. 22, (1982), pp. 132 y 133.

MARTÍN GONZÁLEZ Y PLAZA 1983

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA, Francisco Javier de la. *El arte en las clausuras de los conventos de monjas de Valladolid*. Valladolid (España): Ministerio de Cultura, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ Y PLAZA SANTIAGO 1987

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo XIV. Parte segunda. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Conventos y seminarios)*. Valladolid (España): Diputación Provincial de Valladolid, 1987.

MARTÍNEZ BORRERO 1983

MARTÍNEZ BORRERO, Juan. *La pintura popular del Carmen. Identidad y cultura en el siglo XVIII*. Quito (Ecuador): Centro Internacional Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1983.

MARTÍNEZ CUESTA 1990

MARTÍNEZ CUESTA, Juan. “Monasterio de Santa Clara de Tordesillas: nueva exposición de sus colecciones pictóricas”, *Reales Sitios*. Núm. 106, (1990), pp. 55-64.

MARTÍNEZ CUESTA 1993

MARTÍNEZ CUESTA, Juan. “Iconografía del Niño Jesús. Imágenes pictóricas del Niño Jesús en fundaciones reales”, *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas de los III Coloquios de Iconografía*. Núm. 12, (1993), pp. 49-52.

MARTÍNEZ ESPINOSA 2009

MARTÍNEZ ESPINOSA, Gerardo. “El Museo de las Conceptas”, *Museo de Las Conceptas. Un Testimonio Histórico*. Cuenca (Ecuador): Fundación Museo de las Conceptas, 2009, pp. 97-117.

MARTÍNEZ JUSTICIA 2000

MARTÍNEZ JUSTICIA, M.^a José. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid (España): Editorial Tecnos, 2000.

MARTÍNEZ MEDINA 1989

MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (Estudio iconológico)*. Granada (España): Universidad de Granada, 1989.

MARTÍNEZ MEDINA Y BENAVIDES VÁZQUEZ 1998

MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier y BENAVIDES VÁZQUEZ, Francisco. *Los Niños Jesús del Museo "Casa de los Pisa"*. Granada (España): Archivo-Museo "Casa de los Pisa" Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 1998.

MARTÍNEZ BORRERO, UGALDE DE VALDIVIESO Y CORDERO ÍÑIGUEZ 1997

MARTÍNEZ BORRERO, Juan; UGALDE DE VALDIVIESO, Carmen y CORDERO ÍÑIGUEZ, Juan. *De lo divino y lo profano. Arte cuencano de los siglos XVIII y XIX*. Cuenca (Ecuador): Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1997.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA 2000

MARTÍNEZ BURGOS GARCÍA, Palma. "La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro". VIZUETE MENDOZA, José Carlos y MARTÍNEZ BURGOS GARCÍA, Palma. *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*. Cuenca (España): Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, 215-239.

MARTINO ALBA 2009

MARTINO ALBA, Pilar. "San Jerónimo, pastor en Belén (una nueva aproximación)", *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. San Lorenzo de El Escorial (España): Estudios Superiores del Escorial. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2009, pp. 55-72.

MASCARILLA 1925

MASCARILLA. "Las fiestas infantiles en los salones", *Blanco y Negro*. Madrid, 4 de enero de 1925, pp. 68-70.

MATEO GÓMEZ 1990

MATEO GÓMEZ, Isabel. "La Virgen y el Niño con los santos "Juanitos" de Martín Gómez El Viejo", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*. Núm. 1, (1990), pp. 27-30.

MATOVELLE 1910

MATOVELLE, Julio. *Virgenes y Santuarios*. Quito (Ecuador): Imprenta Don Bosco, 1910.

MATOVELLE 1981

MATOVELLE, José Julio María. *Obras completas. Volumen II. Imágenes y Santuarios Célebres de la Virgen Santísima en la América Española, señaladamente en la República del Ecuador. Santuarios de la Virgen Santísima en Colombia*. Cuenca (Ecuador): Comunidad de Misioneros Oblatos, 1981.

MAUQUOY-HENDRICKX 1978

MAUQUOY-HENDRICKX, Marie. *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier: catalogué raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections. Première partie: Ancien Testament, Nouveau Testament, Dieu le Père, le Christ, le Saint-Esprit, les Anges et la Vierge*. Bruselas (Bélgica): Bibliothèque Royale Albert Ier, 1978.

MAUQUOY-HENDRICKX 1979

MAUQUOY-HENDRICKX, Marie. *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier: catalogué raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections. Deuxième partie: Les Saints, Prières, dévotion et culte, Allégories et*

compositions symboliques (religieuses et profanes), Emblemes et devises, Sujets mythologiques, planets et signes du zodiaque, Scènes de la vie courante et sujets libres, sujets profanes: copies de maîtres anciens, Animaux et Paysage, Bruselas: Bibliothèque Royale Albert Ier, 1979.

MÉNDEZ CARVAJAL 2008

MÉNDEZ CARVAJAL, Rocío. “El baúl de Nochebuena”, *Variedades. Semanario del Diario Oficial El Peruano*. Núm. 101, (2008), pp. 6 y 7.

MENJÓN RUIZ 1998

MENJÓN RUIZ, María Sancho. *La Navidad en Aragón*. Zaragoza (España): Caja de Ahorros de La Inmaculada, 1998.

MERINO 2009

MERINO, Pedro Manuel. “Tradiciones y origen de la corona de Adviento”, *Liturgia y espiritualidad*. Núm. 11, (2009), pp. 599-610.

MESA Y GISBERT 1995

MESA, José y GISBERT, Teresa. *Escultura policroma virreinal*. La Paz (Bolivia): Museo de Arte Sagrado de la Catedral de La Paz, 1995.

MÍNGUEZ 2007

MÍNGUEZ, Víctor (comisario). *Ecuador. Tradición y modernidad*. Madrid (España): Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior y Tf Editores, 2007.

MONTERO ALARCÓN 2005

MONTERO ALARCÓN, Alma. “Monjas coronadas en Hispanoamérica”. MURIEL, Josefina y MONTERO ALARCÓN, Alma. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina*. Madrid (España): Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, pp. 28-38.

MONTES BARDO 1998

MONTES BARDO, Joaquín. *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI. (Iconología en la Provincia del Santo Evangelio)*. Jaén (España): Universidad de Jaén, 1998.

MONTOLIO I TORÁN 2005

MONTOLIO I TORÁN, David (comisario). *Imatges de la Mística. Patrimoni del Reial Convent de Monges Caputxines de Castelló*. Castellón (España): Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005.

MONTOLIO I TORÁN Y CERCÓS ESPEJO 2005A

MONTOLIO I TORÁN, David y CERCÓS ESPEJO, Sonia. “Niño Jesús de Pasión”, *Imatges de la Mística. Patrimoni del Reial Convent de Monges Caputxines de Castelló*. Castellón (España): Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005, pp. 300-303.

MONTOLIO I TORÁN Y CERCÓS ESPEJO 2005B

MONTOLIO I TORÁN, David y CERCÓS ESPEJO, Sonia. “Niño Jesús de Pasión”, *Imatges de la Mística. Patrimoni del Reial Convent de Monges Caputxines de Castelló*. Castellón (España): Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005, pp. 334-337.

MORALES FOLGUERA 2011

MORALES FOLGUERA, José Miguel. “La emblemática en el arte de Iberoamérica”. RODRÍGUEZ, Inmaculada y MÍNGUEZ, Víctor (eds.). *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Castellón (España): Universitat Jaume I, 2011, pp. 199-219.

MORALES LUQUE 2006

MORALES LUQUE, Narciso. “La Devoción al Dulce Nombre”, *Motril Cofrade*, (2006), pp. 4-12.

MORÁN PROAÑO 2002

MORÁN PROAÑO, Nancy P. “El lucimiento de la fe. Platería religiosa en Quito”. KENNEDY, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia (España): Editorial Nerea, 2002, pp. 144-161.

MORÁN Y CHECA 1985

MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid (España): Ediciones Cátedra, 1985.

MORÁN Y MORENO 1997

MORÁN, Nancy y MORENO, Jorge. “Arte virreinal ecuatoriano”, *Ecuador. Tradición y modernidad*. Madrid (España): SEACEX y Tf Editores, 1997, pp. 37-44.

MORATINOS GARCÍA Y VILLANUEVA ZUBIZARRETA 2003

MORATINOS GARCÍA, Manuel y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, Olatz. “La vida en clausura de las monjas de la Concepción”. LARRÉN IZQUIERDO, Hortensia (comisaria). *389 años del Convento de la Concepción*. Zamora (España): Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 2003, pp. 61-79.

MOREIRA AZEVEDO 2010

MOREIRA AZEVEDO, Carlos A. “Registo de Menino Jesus com coração rodeado de esplendor sobre o peito”. BOTO DE OLIVEIRA, António Pedro. *E Habitou Entre Nós. Imagens do Menino Jesus no Patriarcado de Lisboa*. Lisboa (Portugal): Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa y Letras Várias, 2010, pp. 84 y 85.

MORENO DE DÁVILA 1993

MORENO DE DÁVILA, Eulalia. “Formación del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador)”. VIFORCOS MARINAS, María Isabel y PANIAGUA PÉREZ, Jesús (coords.). *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992*. Vol. 1. León (España): Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 1993, pp. 375-382.

MORENO DE DÁVILA 2005

MORENO DE DÁVILA, Eulalia. *La colección pictórica del Museo de las Conceptas de Cuenca*. Cuenca (Ecuador): Universidad del Azuay, 2005.

MORENO PROAÑO 1975

MORENO PROAÑO, Agustín, OFM. *Quito eterno. Tomo I. Iglesias y Conventos*. Quito (Ecuador): Ediciones Paralelo Cero, 1975.

MORENO PROAÑO 1976

MORENO PROAÑO, Agustín, OFM. *Manuel Chili Caspicara*. Quito (Ecuador): Ediciones Paralelo Cero, 1976.

MORENO PROAÑO 1983

MORENO PROAÑO, Agustín, OFM. *Tesoros artísticos Museo Filanbanco*. Madrid (España): Museo Filanbanco, 1983.

MORENO PROAÑO Y MERINO VALENCIA 1975

MORENO PROAÑO, Agustín, OFM y MERINO VALENCIA, Héctor. *Quito eterno. Iglesias y conventos*. Quito (Ecuador): Ediciones Paralelo, 1975.

MORENO SANCHO 2007

MORENO SANCHO, E. Ángel. *La imagen de Cristo en la contemplación de Santa Teresa de Jesús*. Burgos (España): Editorial Monte Carmelo, 2007.

MORERA VILLUENDAS 2011

MORERA VILLUENDAS, Amaya. “El escaparate. Ostentación y devoción en el Madrid barroco (1630-1730)”, *Reales Sitios*. Núm. 187, (2011), pp. 30-49.

MORGAN 2013

MORGAN, David. *El sagrado corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción*. Barcelona (España): Sans Soleil Ediciones, 2013.

MOYA VALGAÑÓN 2007

MOYA VALGAÑÓN, José G. “Ora et labora. Liturgia, Culto y Oración. Vida doméstica”, *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*. Madrid (España): Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Deportes. Dirección General de Patrimonio Histórico, 2007, pp. 38-55.

MÚJICA PINILLA 2001

MÚJICA PINILLA, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima (Perú): Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V. y Banco Central de Reserva del Perú, 2001.

MÚJICA PINILLA 2002

MÚJICA PINILLA, Ramón. *El Barroco Peruano. Volumen 1*. Lima (Perú): Banco de Crédito del Perú. Relaciones e imagen Institucional, 2002.

MÚJICA PINILLA 2003A

MÚJICA PINILLA, Ramón. *El Barroco Peruano. Volumen 2*. Lima (Perú): Banco de Crédito del Perú. Relaciones e imagen Institucional, 2002.

MÚJICA PINILLA 2003B

MÚJICA PINILLA, Ramón. “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico”. MÚJICA PINILLA, Ramón. *El Barroco Peruano. Volumen 2*. Lima (Perú): Banco de Crédito del Perú. Relaciones e imagen Institucional, 2003, pp. 250-335.

MÚJICA PINILLA 2004

MÚJICA PINILLA, Ramón. “Santa Rosa de Lima y la política de la santidad americana”. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (comisario). *Perú. Indígena y Virreinal*. Madrid (España): Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 96-101.

MUÑOZ FERNÁNDEZ 1999

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela. “El monacato como espacio de cultura femenina. A propósito de la Inmaculada Concepción de María y la representación de la sexuación femenina”. NASH, Mary; DE LA PASCUA, M.^a José y ESPIGADO, Gloria (eds.). *Pautas históricas de sociabilidad femenina. Rituales y modelos de representación. Actas del V Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación Histórica de las Mujeres*. Cádiz (España): Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999, pp. 71-89.

MUÑOZ JIMÉNEZ 1993

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. “Los conventos de Carmelitas Descalzas en el barroco sudamericano (estudio arquitectónico)”. VIFORCOS MARINAS, María Isabel y PANIAGUA PÉREZ, Jesús (coords.). *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992. Vol. 1*. León (España): Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 1993, pp. 37-56.

MUÑOZ SAN ROMÁN 1926

MUÑOZ SAN ROMÁN, J. “Los Niños de las monjitas”, *Blanco y Negro*. Núm. 1850. Año 36. Madrid, domingo 31 de octubre de 1926, sin paginar.

MURIEL 2005

MURIEL, Josefina. “Los conventos de monjas en la sociedad virreinal”. MURIEL, Josefina y MONTERO ALARCÓN, Alma. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina*. Madrid (España): Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, pp. 19-27.

MURIEL Y MONTERO ALARCÓN 2005

MURIEL, Josefina y MONTERO ALARCÓN, Alma. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina*. Madrid (España): Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005.

MURPHY 2002

MURPHY, Peter. *Painting the Christmas Story at the National Gallery*. Londres (Inglaterra): Five, 2002.

MYERS 2003

MYERS, Kathleen Ann. *Neither Saints nor Sinners. Writing the Lives of Women in Spanish America*. Estados Unidos de América: Oxford University Press, 2003.

NALLE 2008

NALLE, Sara T. “Private Devotion, Personal Space. Religious Images in Domestic Context”. DE CARLOS VARONA, María Cruz; CIVIL, Pierre; PEREDA ESPESO, Felipe y VINCENT-CASSY, Cécile (coords.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid (España): Casa de Velázquez, 2008, pp. 255-272.

NAVALLO 2003

NAVALLO, Tatiana. “La autobiografía conventual colonial”, *Andes*. Núm. 14, (2003), pp. 11-29.

NAVARRO 1929

NAVARRO, José Gabriel. *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid (España): Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929.

NAVARRO 1950

NAVARRO, José Gabriel. *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. Volumen 3. Quito (Ecuador): Litografía e imprenta Romero, 1950.

NAVARRO 1960

NAVARRO, José Gabriel. *El arte en la provincia de Quito*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1960.

NAVARRO 1985

NAVARRO, José Gabriel. *Artes plásticas ecuatorianas*. Quito (Ecuador): 1985 (segunda edición).

NAVARRO 2006

NAVARRO, José Gabriel. *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito (Ecuador): TRAMA, 2006 (segunda edición revisada).

NAVARRO 2007

NAVARRO, José Gabriel. *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Volumen 3. Quito (Ecuador): TRAMA, 2007 (segunda edición revisada).

NAVARRO ENRÍQUEZ 1961

NAVARRO ENRÍQUEZ, José Gabriel. *Guía artística de Quito*. Quito (Ecuador): La Prensa Católica, 1961.

NAVARRO NAVARRETE 2013

NAVARRO NAVARRETE, Ceferino (coord.). *Meditaciones sobre un Infante. El Niño Jesús en el Barroco Granadino. Siglos XVII-XVIII*. Granada (España): Diputación de Granada. Delegación de Cultura, 2013.

NIETO ALCAIDE 2011

NIETO ALCAIDE, Víctor. “La obra de arte, del objeto al museo. La docencia: origen del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.^a Dolores (dir.). *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid (España): Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2011, pp. 65-79.

NOGALES MÁRQUEZ 2009

NOGALES MÁRQUEZ, Carlos Francisco. “Las Vírgenes de la Esperanza en Sevilla”, *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. San Lorenzo de El Escorial (España): Estudios Superiores del Escorial. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2009, pp. 545-562.

NOGUERA CELDRÁN 1997

NOGUERA CELDRÁN, José Miguel. “Modelos helenísticos en el barroco dieciochesco. Iconografía del niño adormecido”, *Locvus amoenus*. Núm. 3, (1997), pp. 15-23.

NÚÑEZ 1980

NÚÑEZ, Estuardo. “Huellas e influencias de Oriente en la cultura peruana de los siglos XVI y XVII”. DE LA TORRE VILLAR, Ernesto (comp.). *La expansión hispanoamericana en Asia. Siglos XVI y XVIII*, 1980.

OLUCHA MONTINS 1991

OLUCHA MONTINS, Ferrán. “El Convento de monjas capuchinas de Castellón: notas sobre sus pinturas y esculturas”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Núm. LXVII, (1991).

OMAECHÉVARRIA 1993

OMAECHÉVARRIA, Ignacio. *Escritos de Santa Clara y documentos complementarios*. Madrid (España): Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

ORTEGA 1998

ORTEGA, Isabel. “La Junta de Iconografía Nacional y sus fotografías del Monasterio de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*. Núm. 138, (1998), pp. 63-70.

ORTIZ BATALLAS 2014A

ORTIZ BATALLAS, Sylvia (coord.). *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito, 2014.

ORTIZ BATALLAS 2014B

ORTIZ BATALLAS, Sylvia. “Adoración de los Reyes Magos”. ORTIZ BATALLAS, Sylvia (coord.). *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito, 2014, p. 340.

ORTIZ BATALLAS 2014C

ORTIZ BATALLAS, Sylvia. “Dormición o Tránsito de la Virgen y su Asunción al cielo”. ORTIZ BATALLAS, Sylvia (coord.). *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito, 2014, pp. 362 y 363.

ORTIZ BATALLAS 2014D

ORTIZ BATALLAS, Sylvia. “El Belén del monasterio de la Concepción”. ORTIZ BATALLAS, Sylvia (coord.). *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito, 2014, pp. 338 y 339.

ORTIZ BATALLAS 2014E

ORTIZ BATALLAS, Sylvia. “Inmaculada Apocalíptica”. ORTIZ BATALLAS, Sylvia (coord.). *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito, 2014, pp. 346-348.

ORTIZ BATALLAS 2014F

ORTIZ BATALLAS, Sylvia. “La ciudad enclaustrada. Conformación del espacio monacal y sus modificaciones en el tiempo”. ORTIZ BATALLAS, Sylvia (coord.). *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito, 2014, pp. 21-150.

ORTIZ BATALLAS 2014G

ORTIZ BATALLAS, Sylvia. “Nuestra Señora del Buen Suceso”. ORTIZ BATALLAS, Sylvia (coord.). *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito, 2014, pp. 360 y 361.

ORTIZ BATALLAS 2014H

ORTIZ BATALLAS, Sylvia. “Urna de águila bicéfala”. ORTIZ BATALLAS, Sylvia (coord.). *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito, 2014, pp. 342-344.

ORTIZ BATALLAS 2014I

ORTIZ BATALLAS, Sylvia. “Vida y muerte de una concepcionista”. ORTIZ BATALLAS, Sylvia (coord.). *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito, 2014, p. 409.

ORTIZ BATALLAS 2014J

ORTIZ BATALLAS, Sylvia. “Virgen de la Paz”. ORTIZ BATALLAS, Sylvia (coord.). *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito, 2014, pp. 358 y 359.

ORTIZ CRESPO 2005

ORTIZ CRESPO, Alfonso (ed.). *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito (Ecuador): Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2005.

ORTIZ CRESPO 2010

ORTIZ CRESPO, Alfonso. “El tráfico de arte quiteño más allá de Quito”, *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito. Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, 2010, pp. 13-23.

ORTIZ CRESPO Y DEL PINO MARTÍNEZ 1997

ORTIZ CRESPO, Alfonso y DEL PINO MARTÍNEZ, Inés. “Architecture baroque dans l’audience de Quito”. GUTIÉRREZ, Ramón (dir.). *L’art chrétien du Nouveau Monde. Le*

Baroque en Amérique Latine. Saint-Léger-Vauban (Francia): Éditions Zodiaque, 1997, pp. 251-259.

ORTIZ JUÁREZ 1978

ORTIZ JUÁREZ, Dionisio. “Eros transformado a lo divino”, *Traza y baza*. Núm. 7, (1978), pp. 132-134.

ORTIZ S. 1949

ORTIZ S., E. *El monasterio de monjas Concepcionistas de Pasto, 1588-1650*. Pasto (Colombia): Editorial Cervantes, 1949.

PACHECO BUSTILLOS 2000

PACHECO BUSTILLOS, Adriana. *La historia del Carmen Alto*. Quito (Ecuador): Abya-Yala, 2000.

PACHECO BUSTILLOS 2001

PACHECO BUSTILLOS, Adriana. “La Virgen Apocalíptica en la Real Audiencia de Quito: aproximación a un estudio iconográfico”, *Actas del III Congreso del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla (España): Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 504-520.

PACHECO BUSTILLOS 2008

PACHECO BUSTILLOS, Adriana. ““Ojos para ver y oídos para oír”: una lectura del proyecto estético de la Compañía de Jesús”. MORENO EGAS, Jorge (et al.). *Radiografía en piedra. Los jesuitas y su templo en Quito*. Quito (Ecuador): Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, 2008, pp. 213-305.

PACHECO BUSTILLOS Y MISLE ECHEVARRÍA 2014A

PACHECO BUSTILLOS, Adriana y MISLE ECHEVARRÍA, María Belén. “El jardín cercado. Vida interior y ritualidad”. ORTIZ BATALLAS, Sylvia (coord.). *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito, 2014, pp. 203-264.

PACHECO BUSTILLOS Y MISLE ECHEVARRÍA 2014B

PACHECO BUSTILLOS, Adriana y MISLE ECHEVARRÍA, María Belén. “El itinerario espiritual y sus imágenes. Arte y devoción. Presentación”. ORTIZ BATALLAS, Sylvia (coord.). *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito*. Quito (Ecuador): Distrito Metropolitano de Quito, 2014, pp. 333-336.

PADRÓ 2006

PADRÓ, Carla. “Repensar los museos, la educación y la historia del arte”. BELDA NAVARRO, Cristóbal y MARÍN TORRES, M.^a Teresa (eds.). *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia (España): Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 51-74.

PÁEZ BURRUEZO 1996

PÁEZ BURRUEZO, Martín. “El alma dormida”, *El legado de la escultura. Murcia, 1243-1811*. Murcia (España): Ayuntamiento de Murcia, 1996, p. 118.

PAIS 2003A

PAIS, Alexandre Nobre. “A tradição dos presépios”. VARIOS. *O Presépio da Madre de Deus*. Portugal: Instituto Português de Museus, 2003, pp. 26-31.

PAIS 2003B

PAIS, Alexandre Nobre. “O Presépio do Convento da Madre de Deus”. VARIOS. *O Presépio da Madre de Deus*. Portugal: Instituto Português de Museus, 2003, pp. 42-47.

PAIS 2004

PAIS, Alexandre (coord.). *Presépio da Estrela*. Lisboa (Portugal): Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.

PAIS 2007

PAIS, Alexandre Nobre. *O Presépio em Portugal*. Casal de Cambra (Portugal): Caleidoscópio, 2007.

PALMER 1987

PALMER, Gabrielle G. *Sculpture in the kingdom of Quito*. Albuquerque (Estados Unidos de América): University of New Mexico Press, 1987.

PALMER 1993

PALMER, Gabrielle G. *La escultura en la Audiencia de Quito*. Quito (Ecuador): Municipio de Quito. Dirección de Educación y Cultura. Subdirección de Centros Culturales, 1993.

PALOMERO PÁRAMO 2007

PALOMERO PÁRAMO, Jesús. “El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII. Marchantes de la carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México”, *Escultura. Museo nacional del virreinato*. México: Gobierno del Estado de México, Museo Nacional del Virreinato y Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2007, pp. 106-119.

PALOMINO RUIZ 2012

PALOMINO RUIZ, Isaac. “Niño Jesús de la Honda «El Peregrinito»”. GILA MEDINA, Lázaro (comisario). “*Et in terra Pax*”. *La Navidad en el Arte Granadino de la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Granada (España): Diputación de Granada. Delegación de Cultura, 2012, pp. 171-173.

PANIAGUA PÉREZ 1990

PANIAGUA PÉREZ, Jesús. “Los Monasterios Concepcionistas en la Audiencia de Quito. Notas para su estudio”, *La Orden Concepcionista. Actas del I Congreso Internacional. V Centenario 1489-1989*. Volumen 1. León (España): Universidad de León. Secretariado de Publicaciones y Monasterio de la Purísima Concepción. León, 1990, pp. 563-584.

PANIAGUA PÉREZ 1991

PANIAGUA PÉREZ, Jesús. “Las pinturas murales del convento de la Concepción de Cuenca (Ecuador)”, *Cuadernos de Arte Colonial*. Núm. 7, (1991), pp. 109-128.

PANIAGUA PÉREZ 1992

PANIAGUA PÉREZ, Jesús. “3.20. El Buen Pastor”, *Arte americanista en Castilla y León*. Valladolid (España): Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1992, p. 123.

PANIAGUA PÉREZ 1995A

PANIAGUA PÉREZ, Jesús. “El monacato femenino en la Audiencia de Quito”. RAMOS MEDINA, Manuel (coord.). *Memoria del II Congreso Internacional el monacato femenino en el Imperio Español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios*. México, D. F. (México): Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995, pp. 273-287.

PANIAGUA PÉREZ 1995B

PANIAGUA PÉREZ, Jesús. “Un intento de reactivación económica en el Quito del siglo XVIII. La fábrica de loza fina”, *Estudios de historia social y económica de América*. Núm. 12, (1995), pp. 93-104.

PASCHER 1965

PASCHER, J. *El año litúrgico*. Madrid (España): Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.

PAZOS BARRERA 2008

PAZOS BARRERA, Julio. *El sabor de la memoria historia de la cocina quiteña*. Quito (Ecuador): Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, 2008.

PELLICER I ROCHER 2003

PELLICER I ROCHER, Vicent. “Nº. 34. Jesús amb la Creu i una monja que l’imita”. *Els Tresors de les clarisses de Gandia*. Valencia (España): IMAC. Ajuntament de Gandia y CEIC Alfons el Vell, 2003, pp. 108 y 109.

PEÑA MARTÍN 2009

PEÑA MARTÍN, Ángel. “No ai cossa qve mas despierte qve dormir sobre la mverte. En torno a la imagen del Niño Jesús dormido sobre la cruz del Convento del Corpus Christi de Valladolid”, *¡Aleluya! Revista de la Asociación Belenistas de Valladolid*. Núm. 4, (2009), pp. 28-31.

PEÑA MARTÍN 2010A

PEÑA MARTÍN, Ángel. “Del pesebre a la cruz. El Niño Jesús crucificado”. CAMPOS Y FDEZ. DE SEVILLA, F. Javier (dir.). *Los Crucificados: Religiosidad, Cofradías y arte*. San Lorenzo de El Escorial (España): Estudios Superiores del Escorial, 2010, pp. 734-753.

PEÑA MARTÍN 2010B

PEÑA MARTÍN, Ángel. “El verme así no te asombre. El Niño Jesús Soberano del Monasterio de Comendadoras de San Juan de Jerusalén de Zamora”. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coords.). *Arte y patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España: hacia un estado de la cuestión*. Zaragoza-Madrid (España): Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro. Asamblea Española de la Soberana Orden de Malta y Lugartenencias Españolas de la Orden de Caballería del Santo Sepulcro de Jerusalén, 2010, pp. 113-128.

PEÑA MARTÍN 2010C

PEÑA MARTÍN, Ángel. “Hanos redimido con se hacer chiquito. El Niño Jesús en las procesiones del Domingo de Resurrección”. ALONSO PONGA, José Luis; ÁLVAREZ CINEIRA, David; PANERO GARCÍA, Pilar y TIRADO MARRO, Pablo (coords.). *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II*. Valladolid (España): Ayuntamiento de Valladolid, 2010, pp. 379-385.

PEÑA MARTÍN 2011A

PEÑA MARTÍN, Ángel. “El peregrino del cielo: la devoción al Niño Jesús peregrino en las clausuras femeninas”. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (dir.). *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular*. Vol. 1. San Lorenzo del Escorial (España): Estudios Superiores del Escorial, 2011, pp. 31-48.

PEÑA MARTÍN 2011B

PEÑA MARTÍN, Ángel. “Nacido y sepultado. El Niño Jesús y el Sepulcro”. RINCÓN GARCÍA, Wifredo; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia e IZQUIERDO SALAMANCA, María (eds.). *VI Jornadas Internacionales de Estudio La Orden del Santo Sepulcro*. Zaragoza (España): Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2011, pp. 437-450.

PEÑA MARTÍN 2011C

PEÑA MARTÍN, Ángel. “Yo duermo, pero mi corazón vela. El Niño Jesús dormido sobre el corazón”. FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la; PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús y JOUVE-MARTÍN, José Ramón (eds.). *Del Barroco al Neobarroco: realidades y transferencias culturales*. Valladolid (España): Universitas Castellae, 2011, pp. 229-249.

PEÑA MARTÍN 2011E

PEÑA MARTÍN, Ángel. “Quien me quisiese seguir, tome su cruz en el hombro. El Niño Jesús Nazareno en las procesiones de Semana Santa”. *IV Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno*. León (España): Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno de León, 2011, (en prensa).

PEÑA MARTÍN 2012

PEÑA MARTÍN, Ángel. “Cruces de Malta para San Juanito. En torno a la imagen del Real Convento de San Juan Bautista de Tordesillas (Valladolid) y la presencia de la cruz de Malta en las imágenes de San Juan Bautista niño”. RINCÓN GARCÍA, Wifredo; IZQUIERDO SALAMANCA, María y PASCUAL CHENEL, Álvaro (eds.). *Patrimonio artístico de la Orden de San Juan de Jerusalén en España*. Zaragoza (España): Aneto Publicaciones, 2012, pp. 223-241.

PEÑA MARTÍN 2013A

PEÑA MARTÍN, Ángel. “Estoy crucificada con Cristo: en torno a la representación de la religiosa mortificada del Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador)”. LÓPEZ CALDERÓN, Carme; FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (coord.). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Vol. 1. Santiago de Compostela (España): Andavira Editora, 2013, pp. 181-197.

PEÑA MARTÍN 2013B

PEÑA MARTÍN, Ángel. “La circulación de modelos escultóricos en el territorio de la Monarquía Hispánica: el Niño Jesús dormido sobre la cruz y calavera del taller de Martínez Montañés”, *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura*. Valladolid (España): Museo Nacional de Escultura, 2013, pp. 297-311.

PEÑA MARTÍN 2014A

PEÑA MARTÍN, Ángel. “Tan verdadero Dios, como verdadero hombre: Cristo vestido de jesuita”. ÁLVARO ZAMORA, María Isabel e IBÁÑEZ ERNÁNDEZ, Javier. *La Compañía de Jesús y las artes. Nuevas perspectivas de investigación*. Zaragoza (España): Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte, 2014, pp. 337-350.

PEÑA MARTÍN 2014B

PEÑA MARTÍN, Ángel. “Yo siempre os guardaré y defenderé”. El Niño Jesús en la devoción clarisa”. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.). *Congreso Internacional Las Clarisas: Ocho siglos de vida religiosa y cultural (1211-2011)*. Córdoba (España): Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2014, pp. 487-506.

PEÑA MARTÍN 2015A

PEÑA MARTÍN, Ángel. “Con las telas del corazón. Versos y oraciones para vestir simbólicamente a las imágenes en el Carmelo Teresiano”. *Congreso Internacional V Centenario de Santa Teresa de Jesús*. Madrid (España): Universidad Complutense de Madrid, 2015, en prensa.

PEÑA MARTÍN 2015B

PEÑA MARTÍN, Ángel. “«En la cruz del Salvador». El Camino Real de la Cruz en la pintura de la Real Audiencia de Quito”. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; GUASCH MARÍ, Yolanda y ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe (eds.). *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada (España): Universidad de Granada, 2015, pp. 205-214.

PÉREZ GIMÉNEZ 2009

PÉREZ GIMÉNEZ, Juan Ignacio. “59. Báculo de la abadesa de la Zaidía”. En *La Gloria del Barroco*. Valencia (España): Generalitat Valenciana, 2009, p. 284.

PÉREZ MESURO 2004

PÉREZ MESURO, María Dolores, OP. “La Navidad y el Dios encarnado en una comunidad de monjas contemplativas del siglo XXI”, *Belén. Publicación de la Asociación de Belenistas de Madrid*. Núm. 23, (2004), pp. 55-57.

PÉREZ MORERA 2005A

PÉREZ MORERA, Jesús. “La república del claustro: jerarquía y estratos sociales en los conventos femeninos”, *Anuario de Estudios Atlánticos*. Núm. 51, (2005), pp. 327-389.

PÉREZ MORERA 2005B

PÉREZ MORERA, Jesús. “Renunciar al siglo: del claustro familiar al doméstico. La funcionalidad social de los conventos femeninos”, *Revista de historia canaria*. Núm. 187, (2005), pp. 159-188.

PÉREZ VIDAL 2015

PÉREZ VIDAL, Mercedes. “Arte y liturgia de los monasterios femeninos en América. Un enfoque metodológico”, *Quiroga*. Núm. 7, (2015), págs. 58-71.

PINTO CARDOSO 2003

PINTO CARDOSO, Arnaldo. *O Presépio Barroco Português*. Portugal: Bertrand Editora y FMR, 2003.

PLEGUEZUELO 2016

PLEGUEZUELO, Alfonso. “Los cuatro Reyes Magos de Luisa Roldán”, *Ars Magazine*. Núm. 30, (2016), pp. 106-118.

POMMIER 1999

POMMIER, Édouard (dir.). *La grâce baroque. Chefs-d'oeuvre de l'école de Quito*. París (Francia): Union Latine, 1999.

PONCE LEIVA 1991

PONCE LEIVA, Pilar (ed.). *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito (siglo XVI-XIX). Tomo I (S. XVI)*. Madrid (España): Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos. Departamento de Historia de América, 1991.

PONCE LEIVA 2002

PONCE LEIVA, Pilar. “Sociedad y cultura en la Real Audiencia de Quito: siglos XVII y XVIII”. KENNEDY, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia (España): Editorial Nerea, 2002, pp. 22-41.

PORTELA SANDOVAL 2007A

PORTELA SANDOVAL, Francisco José. “La escultura religiosa en los conventos de Madrid”, *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*. Madrid (España): Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 18-27.

PORTELA SANDOVAL 2007B

PORTELA SANDOVAL, Francisco José. “Virgen de la Expectación (o de la Encarnación)”, *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*. Madrid (España): Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 170-173.

PORTÚS 2008

PORTÚS, Javier. “Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas”. DE CARLOS VARONA, María Cruz; CIVIL, Pierre; PEREDA ESPESO,

Felipe y VINCENT-CASSY, Cécile (coords.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid (España): Casa de Velázquez, 2008, pp. 241-251.

PORTÚS 2010

PORTÚS, Javier. "The Holy Depicting the Holy. Social and Aesthetic Issues". KASL, Ronda (ed.). *Sacred Spain. Art and belief in the Spanish world*. Indianapolis (Estados Unidos de América): Indianapolis Museum of Art, 2010, pp. 36-53.

POUTRIN 1995

POUTRIN, Isabelle. *Le voile et la plume: autobiographie et sainteté féminine dans L' Espagne moderne*. Madrid (España): Casa de Velázquez, 1995.

PRADOS GARCÍA 1997

PRADOS GARCÍA, José María. "El arte en Santa Teresa", *La mujer en el arte español*. Madrid (España): Editorial Alpuerto, 1997, pp. 81-92.

PROAÑO 1969

PROAÑO, Luis Octavio. *El arte de La Merced en Quito*. Quito (Ecuador): 1969.

QUESADA 1997

QUESADA, Luis. *La Navidad en el Arte. Pinturas de Iglesias y Museos de Andalucía*. Sevilla (España): Guadalquivir Ediciones, 1997.

QUINTANA ECHEVERRÍA 2000

QUINTANA ECHEVERRÍA, Iván A. "Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586", *Anales del Museo de América*. Núm. 8, (2000), pp. 103-110.

RAMÍREZ 1992

RAMÍREZ, Carmen. "Las Jornaditas en Andalucía e Hispanoamérica", *Descubre el Belén. XIV Congreso Internacional de Belenistas. XXX Congreso Nacional. Madrid, 5-9 Noviembre de 1992*. Madrid (España): Asociación de Belenistas de Madrid, 1992, pp. 17-23.

RAMÍREZ GONZÁLEZ 2002

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. "La aparición del Niño Jesús a San Juan de Dios, fundamento iconográfico de la Orden Hospitalaria. Aproximación al patrimonio artístico y avatares históricos", *Boletín de Arte. Universidad de Málaga*. Núm. 23, (2002), pp. 229-251.

RAMÍREZ MONTES 1993

RAMÍREZ MONTES, Mina. "El arte en la clausura voluntaria. Beaterio de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro". VIFORCOS MARINAS, María Isabel y PANIAGUA PÉREZ, Jesús (coords.). *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992. Vol. I*. León (España): Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 1993, pp. 229-245.

RAMÍREZ MONTES 1995

RAMÍREZ MONTES, Mina. "Del hábito y de los hábitos en el convento de Santa Clara de Querétaro". RAMOS MEDINA, Manuel (coord.). *Memoria del II Congreso Internacional el monacato femenino en el Imperio Español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios*. México, D. F. (México): Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1995, pp. 565-572.

RAMOS SOSA 1992

RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*. Sevilla (España): Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Asesoría Quinto Centenario, 1992.

RAMOS SOSA 1999

RAMOS SOSA, Rafael. “106. Virgen de Copacabana”. BÉRCHEZ, Joaquín (dir.). *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700*. Madrid (España): Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 348 y 349.

RAMOS SOSA 2010

RAMOS SOSA, Rafael. “De Malinas a Lima: un largo viaje para un Niño perdido. Notas sobre el Niño Jesús montañésino: a propósito de nuevas obras en el Perú”, *Actas del Coloquio Internacional el Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006*. Sevilla (España): Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010, pp. 315-361.

RAYA RAYA 1991

RAYA RAYA, M.^a Ángeles. “11. La fuente mística”. HENARES CUÉLLAR, Ignacio y JUSTICIA SEGOVIA, Juan José. *Iconografía y arte carmelitanos*. Madrid (España): Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991, pp. 58 y 65.

RÉAU 2008

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo I. Vol. II*. Barcelona (España): Ediciones del Serbal, 2008 (tercera edición).

RECIO 1947

RECIO, Bernardo, SJ. *Compendiosa relación de la cristiandad de Quito*. Madrid (España): Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, 1947.

RECIO MIR 2010

RECIO MIR, Álvaro. “La difusión de los modelos montañésinos del Niño Jesús: Causas de una producción seriada”, *Actas del Coloquio Internacional el Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006*. Sevilla (España): Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010, pp. 261-288.

REDONDO PÉREZ 1993

REDONDO PÉREZ, Enrique. “La integración de los monasterios en la vida económica de la ciudad: las Carmelitas de Cuenca (Ecuador) en el S. XVIII”. VIFORCOS MARINAS, María Isabel y PANIAGUA PÉREZ, Jesús (coords.). *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992. Vol. 1*. León (España): Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 1993, pp. 367-374.

REMEŠOVÁ 2007

REMEŠOVÁ, Věra. *Gratiosus Jesulus Pragensis*. Praga (República Checa): ArchArt y Monasterio de Sta. María de la Victoria y del Niño Jesús de Praga de la Orden de Carmelitas Descalzos, 2007.

REY MÁRQUEZ 2006

REY MÁRQUEZ, Juan Ricardo. “Colección de objetos testimoniales. Imágenes de la Pasión en dos cofradías neogranadinas. I El Niño de la Pasión”, *Cuadernos de Curaduría del Museo Nacional de Colombia*, Núm. 3, (2006). www.museonacional.gov.co/cuadernos.html

RINCÓN GARCÍA 2013

RINCÓN GARCÍA, Wifredo. “Imágenes del barroco colonial en el Archivo Fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián: un proyecto de investigación”. LÓPEZ CALDERÓN, Carme; FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio. Vol. 1*. Santiago de Compostela (España): Andavira Editora, 2013, pp. 251-275.

RINCÓN GARCÍA 2014

RINCÓN GARCÍA, Wifredo. “Águilas bicéfalas allende los mares. Su presencia en el arte hispanoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo al CSIC”. DE MARÍA, Sandro y PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (coord.). *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: clasicismo y poder en el arte español*. Bolonia (Italia): Bolonia University Press, 2014, pp. 533-544

RINCÓN GARCÍA Y AGUILÓ ALONSO 2015

RINCÓN GARCÍA, Wifredo y AGUILÓ ALONSO, María Paz. “Una mirada al Arte Iberoamericano a través de los archivos fotográficos de Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta conservados en el CSIC, Madrid”. GUTIÉRREZ, Ramón; RINCÓN GARCÍA, Wifredo y VELA COSSÍO, Fernando (coord.). *Una empresa memorable de España hacia América: la edición de Angulo Íñiguez, Marco Dorta y Buschiazzi sobre el arte americano (1945-1956)*. Madrid (España): Editorial Rueda, 2015, pp. 87-106.

RISHEL Y STRATTON-PRUITT 2006

RISHEL, Joseph J. y STRATTON-PRUITT, Suzanne (organized). *The Arts in Latin America 1492-1820*. Filadelfia (Estados Unidos de América): Philadelphia Museum of Art. Publishing Department, 2006.

RIVERA DE LAS HERAS 1992

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *Imágenes del Niño Jesús*. Zamora (España): Caja España. Obra Cultural, 1992.

RIVERA DE LAS HERAS 2006

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. “Niño Jesús de Pasión”, *Kyrios. Las Edades del Hombre*. Salamanca (España): Fundación Las Edades del Hombre, 2006, pp. 187-189.

ROBALINO BOLLE 1993

ROBALINO BOLLE, I. “El monasterio de Santa Catalina de Siena de la ciudad de Quito”, *Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana*. Núm. 13, (1993), pp. 1-10.

ROBIN 2007

ROBIN, Alena. “The Wound on Christ’s Back in New Spain”, *RACAR*. Vol. 32. Núm. 1 / 2, (2007), pp. 79-93.

ROBLEDO ESTAIRE 2007

ROBLEDO ESTAIRE, Luis. “El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín”, *Studia Aurea*. Núm. 1, (2007). <http://www.studiaeurea.com/articulo.php?id=72>.

ROBLEDO Y JIMÉNEZ 2005

ROBLEDO, Óscar y JIMÉNEZ, Gonzalo. *Jesús Niño una devoción popular*. Ávila (España): Obra Social de Caja de Ávila, 2005.

RODRÍGUEZ 1971

RODRÍGUEZ, Carlos A. “La Imaginería en el Arte Quiteño”, *Museo Histórico. Órgano del Archivo Municipal de la Ciudad de Quito*. Núm. 52, (1971), pp. 243-254.

RODRÍGUEZ CASTELO 1980

RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán. *Literatura en la Audiencia de Quito, siglo XVII*. Quito (Ecuador): Banco Central del Ecuador, 1980.

RODRÍGUEZ CASTELO 2002

RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán. *Literatura en la Audiencia de Quito, siglo XVIII. Tomo I*. Ambato (Ecuador): Consejo Nacional de Cultura y Casa de la Cultura “Benjamín Carrión”. Núcleo de Tungurahua, 2002.

RODRÍGUEZ DEMORIZI 1966

RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. *España y los comienzos de la Pintura y Escultura en América*. Madrid (España): Gráficas Reunidas, 1966.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS 1989

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. “Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Núm. 4, (1989), pp. 97-105.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS 1998

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. “Arte y mentalidad religiosa en el Museo de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*. Núm. 138, (1998), pp. 13-24.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS 1999

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. “Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos”, *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*. Madrid (España): Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 89-105.

RODRÍGUEZ MORENO 1986

RODRÍGUEZ MORENO, Oswaldo A. *Museo del Convento “La Concepción”*. Catálogo de su colección permanente de arte religioso. Riobamba (Ecuador): Editorial Pedagógica “Freire”, 1986.

RODRÍGUEZ NÓBREGA 2007

RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth. “Ajuares festivos: lujo y profanidad en las imágenes procesionales barrocas”, *IV Encuentro Internacional sobre Barroco. La fiesta*. La Paz (Bolivia): Unión Latina, 2007, pp. 69-76.

RODRÍGUEZ NÓBREGA 2010

RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth. “Arte quiteño en Venezuela”, *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito (Ecuador): Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural del Distrito Metropolitano de Quito, 2010, pp. 255-273.

ROLDÁN SALGUEIRO 2011

ROLDÁN SALGUEIRO, Manuel Jesús. *Conventos de Sevilla*. Jaén (España): Editorial Almuzara, 2011.

ROMERO 2000

ROMERO, Ximena. *Quito en los ojos de los viajeros: el siglo de la Ilustración*. Quito (Ecuador): Ediciones Abya Yala, 2000.

ROMERO BENÍTEZ 2008

ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *El Museo Conventual de las Descalzas de Antequera*. Antequera (España): Excmo. Ayuntamiento de Antequera. Centro Municipal de Patrimonio Histórico, 2008.

ROMERO COLOMA 1995

ROMERO COLOMA, Aurelia María. “El “Ecce Homo” y La “Dolorosa” de Pedro de Mena en el Monasterio de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*. Núm. 126, (1995), pp. 12-17.

ROMERO COLOMA 1996

ROMERO COLOMA, Aurelia María. “Estudio iconográfico, morfológico y estético de La Dolorosa de José Risueño. Monasterio de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*. Núm. 130, (1996), pp. 49-53.

RUBIO 2007

RUBIO MASA, Juan Carlos. *Grupo escultórico de las «Jornaditas»*. *Pieza del mes de diciembre 2007*, <http://museosantaclara.blogspot.com.es> (consulta 26/07/2012).

RUIZ ALCÓN 1965

RUIZ ALCÓN, María Teresa. “Imágenes del Niño Jesús del Monasterio Convento de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*. Núm. 6, (1965), pp. 28-36.

RUIZ ALCÓN 1986

RUIZ ALCÓN, María Teresa. “Obras de restauración en los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación de Madrid”, *Reales Sitios*. Núm. 87, (1986), pp. 4-16.

RUIZ ALCÓN 1987

RUIZ ALCÓN, María Teresa. *Monasterio de las Descalzas Reales*. Madrid (España): Editorial Patrimonio Nacional, 1987.

RUIZ GÓMEZ 1999

RUIZ GÓMEZ, Leticia. *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid (España): Fundación Universitaria Española, 1999.

SALAZAR SIMARRO 2001

SALAZAR SIMARRO, Nuria. “Muebles y objetos en los espacios femeninos novohispanos”, *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla (España): Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 161-179.

SALAZAR SIMARRO 2005

SALAZAR SIMARRO, Nuria. “El ajuar de las celdas novohispanas”. VIFORCOS MARINAS, María Isabel y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores (coords.). *Fundadores, fundaciones y espacios de vida conventual. Nuevas aportaciones al monacato femenino*. León (España): Universidad de León. Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 645-665.

SALGADO 2007

SALGADO, Mireya. “Quito en el siglo XVII”. SALGADO, Mireya; FERNÁNDEZ SALVADOR, Carmen y MOREANO, Melissa. *Estructuración del orden social colonial en la región de Quito: Quito en el siglo XVII*. Quito (Ecuador): Fundación Museos de la Ciudad, 2007, pp. 9-62.

SALGADO, FERNÁNDEZ SALVADOR y MOREANO 2007

SALGADO, Mireya; FERNÁNDEZ SALVADOR, Carmen y MOREANO, Melissa. *Estructuración del orden social colonial en la región de Quito: Quito en el siglo XVII*. Quito (Ecuador): Fundación Museos de la Ciudad, 2007.

SAN AGUSTÍN 1965

SAN AGUSTÍN (ed. de Balbino Martín Pérez). *Enarrationes in psalmos / Enarraciones sobre los salmos*. Vol II. Madrid (España): La Editorial Católica, 1965.

SAN JUAN DE LA CRUZ 1982

SAN JUAN DE LA CRUZ. *Obras completas. Edición crítica, notas y apéndices por Lucino Ruano de la Iglesia Carmelita Descalzo*. Madrid (España): Biblioteca de Autores Cristianos, 1982 (undécima edición).

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ 1998

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia. “Las variedades de la experiencia religiosa en las monjas de los siglos XVI y XVII”, *Arenal. Revista de historia de las mujeres*. Núm. 5, (1998), pp. 69-105.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ 2000A

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia. “La mesa conventual. Entre la necesidad y la oración”, *En torno a la mesa. Tres siglos de formas y objetos en los palacios y monasterios reales*. Madrid (España): Patrimonio Nacional y Fundación “La Caixa”, 2000, pp. 15-30.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ 2000B

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia. “Nacido de mujer”, *Navidad en Palacio. De Nazaret a Belén*. Madrid (España): Patrimonio Nacional, 2000, pp. 9-17.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ 2001

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia. “La Navidad pensada y vivida por algunos sabios”, *Navidad en Palacio. El Verbo se hizo Hombre*. Madrid (España): Patrimonio Nacional, 2001, pp. 21-29.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ 2005

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia. “María e Isabel en estado de buena esperanza”, *Belén. Publicación de la Asociación de Belenistas de Madrid*. Núm. 24 (2005), pp. 21-28.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ 2009

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia. “Veinticuatro horas en la vida de un monasterio de los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*. Núm. 8, (2009), pp. 199-227.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ 2010

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia. “El mobiliario en el espacio conventual femenino”. PIERA, Mónica; SHELLY, Ana y MARSAL, Jordi (dir. y coord.). *El mueble del siglo XVIII: nuevas aportaciones a su estudio*. Barcelona (España): Disseny Hub Barcelona-Museu de les Arts Decoratives, Institut de Cultura de Barcelona y Associació per a l'Estudi del Moble, 2010, pp. 75-88.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ 2015

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia. “El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación”. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia (ed.). *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*. Madrid (España): Patrimonio Nacional, 2015, págs. 10-45.

SÁNCHEZ LÓPEZ 1994

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Contenidos emblemáticos de la iconografía del “Niño de Pasión” en la cultura del Barroco”, *Actas I Simposio Internacional de Emblemática, (Teruel 1 y 2 de octubre de 1991)*. Teruel (España): Excma. Diputación Provincial de Teruel. Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 685-718.

SÁNCHEZ LÓPEZ 2000

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “La espiritualidad franciscana y la iconografía de Jesús Niño. Fuentes literarias para una creación artística”. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. y ed.). *IV Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana*. Córdoba (España): Cajasur, 2000, pp. 119-153.

SÁNCHEZ LÓPEZ 2010

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Juventud invicta, infancia triunfante. Hagiografía, mito, presencia y culto en las catedrales españolas del Barroco”. RAMALLO ASENSIO, Germán

(coord.). *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia (España): Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2010, pp. 103-208.

SÁNCHEZ LORA 2005

SÁNCHEZ LORA, José Luis. “Mujeres en religión”. MORANT, Isabel (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Volumen II. El mundo moderno*. Madrid (España): Ediciones Cátedra, 2005, pp. 131-152.

SÁNCHEZ MORENO 1945

SÁNCHEZ MORENO, José. *Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia)*. Murcia (España): Universidad de Murcia. Seminario de Historia y Arte, 1945.

SÁNCHEZ ORTEGA 2011A

SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena. *Escritoras religiosas españolas. Trance y literatura (siglos XV-XIX). Tomo I*. Madrid (España): El Cid Editor, 2011.

SÁNCHEZ ORTEGA 2011B

SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena. *Escritoras religiosas españolas. Trance y literatura (siglos XV-XIX). Tomo II*. Madrid (España): El Cid Editor, 2011.

SÁNCHEZ RAMOS 2009

SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. “El Dulce Nombre de Jesús: una devoción popular al Santo Niño en los ciclos de Navidad y Semana Santa”, *Motril Cofrade*, (2009), pp. 5-15.

SÁNCHEZ RAMOS 2010

SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. “El Dulce Nombre de Jesús: una devoción de los ciclos de Navidad y Semana Santa”, *Almería Cofrade*, (2010), pp. 17-27.

SÁNCHEZ-ALARCOS DÍAZ 2005

SÁNCHEZ-ALARCOS DÍAZ, Ramón. “Santa Beatriz de Silva y la “primigenia inspiración” de la orden de la Inmaculada Concepción”. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. Vol. I. San Lorenzo de El Escorial (España): Estudios Superiores del Escorial. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2005, pp. 669-690.

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL 1990

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.^a del Carmen. “Niño dormido”, *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*. Murcia (España): Familia Dominicana de Murcia, 1990, pp. 130 y 131.

SANFUENTES 2010

SANFUENTES, Olaya. “Propuesta para una interpretación de la colección de niños de fanal en el Museo de La Merced de Santiago de Chile”, *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito (Ecuador): Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural del Distrito Metropolitano de Quito, 2010, pp. 167-181.

SANFUENTES ECHEVERRÍA 2011

SANFUENTES ECHEVERRÍA, Olaya. “Artes y practicas votivas. La devoción al Niño Jesús entre monjas de conventos en Chile en el siglo XIX”. MILLAR, René y RUSCONI, Roberto (coords.). *Devozioni, pratiche e immaginario religioso. Espressioni del cattolicesimo tra 1400 e 1850. Storici cileni e italiani a confronto*, Collana (Italia): Studi e ricerche. Università di Roma Tre, 2011, pp. 109-127.

SANFUENTES ECHEVERRÍA 2014

SANFUENTES ECHEVERRÍA, Olaya. “Pesebres en acción. Representación y performance en el análisis de los nacimientos decimonónicos en Santiago de Chile”. LÓPEZ CALDERÓN, Carme (coord.). *De nombres y obras. Opus monasticorum VII*. Santiago de Compostela (España): Andavira Editora, 2014, pp. 353-368.

SANTAMARÍA 2009

SANTAMARÍA, Juan Manuel. “Imágenes del Niño Jesús para la adoración y para la devoción”, *Navidad en Caja Segovia. Capriccio Veneziano. Belén Barroco*. Segovia (España), Caja Segovia. Obra Social y Cultural, 2009, pp. 15-20.

SANZ SERRANO 2013

SANZ SERRANO, María Jesús. “El arte coral en España: los grupos de pequeña escultura”, *Reales Sitios*. Núm. 196, (2013), pp. 4-27.

SCHEFFER 1980

SCHEFFER, Dieuwke de Hoop. *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. Ca. 1450-1700. Volume XXII. Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*. Amsterdam (Holanda): K. G. Boon, 1980.

SCHENONE 1998

SCHENONE, Héctor S. *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires (Argentina): Fundación Tarea y Editorial de la Universidad Católica Argentina, 1998.

SCHEPER HUGHES 2010

SCHEPER HUGHES, Jennifer. *Biography of a Mexican Crucifix. Lived Religion and Local Faith from the Conquest to the Present*. New York (Estados Unidos de América): Oxford University Press, 2010.

SCHLOSSER 1988

SCHLOSSER, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. Madrid (España): Ediciones Akal, 1988.

SCHRADER 2010

SCHRADER, Jeffrey. “The House of Austria as a Source of Miraculous Images in Latin America”. SCROTH, Sarah (ed.). *Art in Spain and the Hispanic world. Essays in honor of Jonathan Brown*. Londres (Inglaterra): Paul Holberton Publishing and Center for Spain in America, 2010, pp. 378-393.

SCHUCKMAN 1996

SCHUCKMAN, Christian. *Hollstein's. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700. Volume XLIV. Maarten de Vos*. Rotterdam (Holanda): Sound & Vision Publishers, 1996.

SCOCCHERA 2012

SCOCCHERA, Vanina. “Objetos devocionales de la vida conventual en la Intendencia de Buenos Aires –fines s. XVIII-principios s. XIX-”, *Cuartas Jornadas de Patrimonio y Arte Litúrgico*. Buenos Aires (Argentina): Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio Argentino, 2012, sin paginar.

SCOCCHERA 2013

SCOCCHERA, Vanina. “Protege a mi niño. Los reposos del Divino Infante en Córdoba del Tucumán en el siglo XVIII”, *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*. Vol. 5. Núm. 2, (2013), pp. 176-186.

SEBASTIÁN 1976

SEBASTIÁN, Santiago. “La imagen de la cruz como instrumento musical”, *Traza y baza*. Núm. 6, (1976), pp. 120 y 121.

SEBASTIÁN 2007

SEBASTIÁN, Santiago. *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid (España): Encuentro, 2007.

SEBASTIÁN LÓPEZ 1981

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. “Simbolismo espiritual del corazón”, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid 1981, pp. 322-327.

SEBASTIÁN LÓPEZ 1985

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid (España): Alianza Editorial, 1985 (segunda edición).

SEBASTIÁN LÓPEZ 1990A

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid (España): Encuentro, 1990.

SEBASTIÁN LÓPEZ 1990B

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. “El tema del corazón vigilante”, *Ars Longa*. Núm.1 (1990), pp. 115-117.

SEBASTIÁN LÓPEZ 1991

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. “Los emblemas del Camino Real de la Cruz”, *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*. Núm. 44, (1991), pp. 5-64.

SEBASTIÁN LÓPEZ 1997

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. “Peinture et sculpture baroques en Colombie et au Venezuela”. GUTIÉRREZ, Ramón (dir.). *L’art chrétien du Nouveau Monde. Le Baroque en Amérique Latine*. Saint-Léger-Vauban (Francia): Éditions Zodiaque, 1997, pp. 277-290.

SIGÜENZA 2006

SIGÜENZA, Raquel. “Los Niños de Montañés. De objetos de culto a piezas de colección”, *Subastas siglo XXI*. Núm. 69, (2006), pp. 86-88.

SILVESTRINI 1999-2000

SILVESTRINI, Elisabetta. “El Divino Infante”, *Revista FMR*. Núm. 51, (1999-2000).

SMITH 2001

SMITH, Susan. (ed.). *El convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid y la vida de Sor Marcela*. Madrid (España): Real Academia Española, 2001.

SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA 1954

SOR CATALINA DE JESÚS MARÍA HERRERA. *Secretos entre el alma y Dios o Autobiografía de la Vble. Madre Sor Catalina de Jesús M.^a Herrera. Religiosa de Coro del Monasterio de Sta. Catalina de Sena de Quito, descifrada y sacada directamente de su original autógrafo por el Padre Fray Alfonso A. Jerves, O.P., en virtud de comisión escrita a él dada por el Rmo. Padre Visitador General Fray Francisco Vázquez Fernández, O.P.* Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1954.

SOR MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA 1992

SOR MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA (Introducción, notas y edición por Celestino Solaguren, OFM. Con la colaboración de Ángel Martínez Moñux, OFM, y Luis Villasante, OFM). *Mística*

Ciudad de Dios. Vida de la Virgen María. Texto conforme al autógrafo original. Madrid (España): MM. Concepcionistas de Ágreda, 1992.

SOUSA PEREIRA 1790, ed. 2008A

SOUSA PEREIRA, P. Manuel. *Vida admirable de la Madre Mariana de Jesús Torres y Berriochoa*. Tomo I. Quito (Ecuador): Fundación Jesús de la Misericordia, 2008.

SOUSA PEREIRA 1790, ed. 2008B

SOUSA PEREIRA, P. Manuel. *Vida admirable de la Madre Mariana de Jesús Torres y Berriochoa*. Tomo II. Quito (Ecuador): Fundación Jesús de la Misericordia, 2008.

SOUSA PEREIRA 1790, ed. 2008C

SOUSA PEREIRA, P. Manuel. *Vida admirable de la Madre Mariana de Jesús Torres y Berriochoa*. Tomo III. Quito (Ecuador): Fundación Jesús de la Misericordia, 2008.

STOICHITA 1996

STOICHITA, Víctor I. *El ojo místico*. Madrid (España): Alianza Editorial, 1996.

STOLLEY 2000

STOLLEY, Karen. “Llegando a la primera mujer: Catalina de Jesús Herrera y la invención de una genealogía femenina en el Quito del siglo XVIII”, *Colonial Latin American Review*. Núm. 9, vol. 2, (2000), pp. 165-187.

STRATTON-PRUITT 2011

STRATTON-PRUITT, Suzanne (ed.). *The art of Painting in Colonial Quito. El arte de la pintura en Quito colonial*. Filadelfia (Estados Unidos de América): Saint Joseph’s University Press, 2011.

STREHLKE 2006

STREHLKE, Carl Brandon. “Our Lady of the Expectation”. RISHEL, Joseph J. y STRATTON-PRUITT, Suzanne (organized). *The Arts in Latin America 1492-1820*. Filadelfia (Estados Unidos de América): Philadelphia Museum of Art. Publishing Department, 2006, p. 416.

SUÁREZ QUEVEDO 1998

SUÁREZ QUEVEDO, Diego. “De la imagen y reliquias sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo”, *Anales de Historia del Arte*. Núm. 8, (1998), pp. 257-290.

TERÁN NAJAS Y PORRAS 1994

TERÁN NAJAS, Rosemarie y PORRAS, María Elena. “Las cofradías seráficas: un estudio de caso”, *Revista Quitumbe*. Núm. 9, (1994), pp. 57- 69.

TOBAJA VILLEGAS 1986

TOBAJA VILLEGAS, Manuel. *La Navidad. Belén sevillano. S. XVIII. Exposición «El Niño Jesús y el Precursor»*. Sevilla (España): Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1986.

TOMÁS SANCHÍS 1982

TOMÁS SANCHÍS, Dionisio. *La Santa Infancia. Imágenes del Niño Jesús en el Carmelo Caravaqueño*. Murcia (España): 1982.

TORRE REVELLO 1948

TORRE REVELLO, José. “Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Núm. 1, (1948), pp. 81-96.

TORRES 1996

TORRES, Begoña. “N.º 12. Virgen de la O”. ARBETETA MIRA, Letizia (comisaria). *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid (España): Ayuntamiento de Madrid. Museos Municipales, 1996, p. 96.

TORRES GONZÁLEZ 2013

TORRES GONZÁLEZ, Begoña. “El poder de los objetos”. CARDONA SUANZES, Asunción (coord.). *Casas museo: museología y gestión*. Madrid (España): Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2013, pp. 183-194.

TORRES-FONTES SUÁREZ 2002

TORRES-FONTES SUÁREZ, Cristina. “Alma Dormida”. VARIOS. *Huellas*. Murcia (España): Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 489.

TREXLER 1991

TREXLER, Richard C. “Habiller et déshabiller les images. Esquisse d’une analyse”. DUNAND, F. ; SPIESER, J. M. y WIRTH, J. (dir.). *L’Image et la production du sacré*. París (Francia): Klincksieck, 1991, pp. 195-231.

TRIVIÑO 2009

TRIVIÑO, María Victoria, OSC. “Navidad en las clarisas: sermones, iconografía y representaciones”, *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. San Lorenzo de El Escorial (España): Estudios Superiores del Escorial. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2009, pp. 97-122.

TRUSTED 2006

TRUSTED, Marjorie. “Exotic Devotion: Sculpture in Viceregal America and Brazil, 1520-1820”. RISHEL, Joseph J. y STRATTON-PRUITT, Suzanne (organized). *The Arts in Latin America 1492-1820*. Philadelphia (USA): Philadelphia Museum of Art. Publishing Department, 2006, pp. 248-257.

TRUSTED 2007

TRUSTED, Marjorie. *The Arts of Spain. Iberia and Latin America 1450-1700*. Londres (Inglaterra): V&A Publications. The Hispanic Society of America, 2007.

UCCELLO 1979

UCCELLO, Antonino. *Il presepe popolare in Sicilia*. Palermo (Italia): S. F. Flaccovio Editore, 1979.

URQUÍZAR HERRERA 2007

URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid (España): Marcial Pons Historia, 2007.

URREA 1982

URREA, Jesús. “Cristo ayuda a Santa Teresa a llevar su cruz”, *Homenaje a Santa Teresa en el IV Centenario de su muerte*. Valladolid (España): Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982, sin paginar.

VALDANO 2000

VALDANO, Juan (coord.). *Historia de las literaturas del Ecuador. Vol. 1. Literatura de la colonia. 1534-1594 / 1594-1700*. Quito (Ecuador): Universidad Andina Simón Bolívar. Corporación Editora Nacional, 2000.

VALDIVIELSO ARCE 1998

VALDIVIELSO ARCE, Jaime L. “La antigua fiesta infantil del “obispillo” en Burgos”, *Revista de folklore*. Núm. 212, (1998), pp. 58-62.

VALDIVIESO GONZÁLEZ Y MORALES MARTÍNEZ 1980

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*. Sevilla (España): 1980.

VALIÑAS LÓPEZ 2003A

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “Fuentes literarias para la iconografía navideña del barroco español”, *Cuadernos de Arte Universidad de Granada*. Núm. 34, (2003), pp. 179-194.

VALIÑAS LÓPEZ 2003B

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “La Natividad del Señor según Sor María de Jesús de Ágreda”, *El Franciscanismo en Andalucía. Conferencias del VII Curso. Tomo I*. Córdoba (España): CajaSur. Obra Social y Cultural, 2003, pp. 243-264.

VALIÑAS LÓPEZ 2005A

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “El belén en la Real Audiencia de Quito. Introducción a su estudio”, *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*. Núm. 36, (2005), pp. 81-98.

VALIÑAS LÓPEZ 2005B

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “La escenografía belenista a través de la historia. Aspectos estéticos y raciales”, *Zamora 2005. XLIII Congreso Nacional Belenista*. Zamora (España): Agrupación Belenista “La Morana”, 2005, pp. 122-129.

VALIÑAS LÓPEZ 2006-2007

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “El belén quiteño. Principios estéticos de una tradición artística”, *CVDAS*. Núm. 7-8, (2006-2007), pp. 169-190.

VALIÑAS LÓPEZ 2007

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. *La Navidad en las artes plásticas del Barroco español. La escultura*. Madrid (España): Fundación Universitaria Española, 2007.

VALIÑAS LÓPEZ 2009

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “El belén ante la historia del arte. Apuntes para el estudio de sus elementos y contenidos escenográficos”, *Cuadernos de Arte*. Núm. 40, (2009), pp. 415-432.

VALIÑAS LÓPEZ 2011

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. *La estrella del camino. Apuntes para el estudio del belén barroco quiteño*. Quito (Ecuador): Instituto Metropolitano de Patrimonio Cultural de Quito, 2011.

VALIÑAS LÓPEZ 2012

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “Escultura quiteña y escultura andaluza en Quito. Apuntes para una monografía”. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Andalucía en América. Arte y patrimonio*. Granada (España): Editorial Atrio, 2012, pp. 115-131.

VALIÑAS LÓPEZ 2013

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “II.4. La escultura española en la Real Audiencia de Quito”. GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada (España): Universidad de Granada, 2013, pp. 389-422.

VALLARTA 1995

VALLARTA, Luz del Carmen. “Tiempo de muerte en tiempo de vida”. RAMOS MEDINA, Manuel (coord.). *Memoria del II Congreso Internacional el monacato femenino en el Imperio Español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios*. México, D. F. (México): Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1995, pp. 573-581.

VAN RUYVEN-ZEMAN Y LEESBERG 2003

VAN RUYVEN-ZEMAN, Zsuzsanna y LEESBERG, Marjolein. *Hollstein's. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700. Volume LXI. The Wierix family. Part III*. Rotterdam (Holanda): Sound & Vision Publishers, 2003.

VAN RUYVEN-ZEMAN Y LEESBERG 2004

VAN RUYVEN-ZEMAN, Zsuzsanna y LEESBERG, Marjolein. *Hollstein's. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700. Volume LXV. The Wierix family. Part VII*. Rotterdam (Holanda): Sound & Vision Publishers, 2004.

VAQUERO ARGÜELLES 2013

VAQUERO ARGÜELLES, Lurdes. “De casa a museo y de museo a casa”. CARDONA SUANZES, Asunción (coord.). *Casas museo: museología y gestión*. Madrid (España): Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2013, pp. 135-144.

VARGAS 1934

VARGAS, José María, OP. *La Casa de Don Lorenzo de Cepeda y el Monasterio de Santa Catalina de Quito*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1934.

VARGAS 1944

VARGAS, José María, OP. *Arte quiteño colonial*. Quito (Ecuador): Litografía e imprenta “Romero”, 1944.

VARGAS 1954

VARGAS, José María, OP. *María en el arte ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Litografía e imprenta “Romero”, 1954.

VARGAS 1955

VARGAS, José María, OP. *Los maestros del arte ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Imprenta Municipal, 1955.

VARGAS 1956

VARGAS, José María, OP. *Arte religioso ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956.

VARGAS 1960

VARGAS, José María, OP. *El arte ecuatoriano*. Puebla (México): Editorial J. M. Cajica Jr., 1960.

VARGAS 1964A

VARGAS, José María, OP. *El arte ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1964.

VARGAS 1964B

VARGAS, José María, OP. *Liturgia y arte religioso ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1964.

VARGAS 1965A

VARGAS, José María, OP. *Arte religioso ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965.

VARGAS 1965B

VARGAS, José María, OP. *Historia de la cultura ecuatoriana*. Quito (Ecuador): Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965.

VARGAS 1967

VARGAS, José María, OP. *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Quito (Ecuador): 1967.

VARGAS 1972

VARGAS, José María, OP. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1972 (segunda edición).

VARGAS 1977

VARGAS, José María, OP. *Historia del Ecuador. Siglo XVI*. Quito (Ecuador): Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1977.

VARGAS 1978

VARGAS, José María, OP. *Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el patrimonio artístico*. Quito (Ecuador): Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978.

VARGAS 1979

VARGAS, José María, OP. *Sor Catalina de Jesús María Herrera, religiosa dominica*. Quito (Ecuador): Editora Royal, 1979.

VARGAS 1982

VARGAS, José María, OP. *La Iglesia y el patrimonio cultural ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Pontificia Universidad Católica, 1982.

VARGAS 1989

VARGAS, José María, OP. *El arte ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Corporación de Estudios y Publicaciones, 1989.

VARGAS 2005

VARGAS, José María, OP. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Fundación Fr. José María Vargas y Trama Ediciones, 2005 (tercera edición, corregida y aumentada).

VARGAS MURCIA 2010

VARGAS MURCIA, Laura Liliana. “Cajones quiteños de imágenes religiosas en Colombia”, *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito (Ecuador): Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural del Distrito Metropolitano de Quito, 2010, pp. 94-113.

VARIOS 1948

VARIOS. *El libro de Navidad. Las fiestas de Navidad, Año Nuevo y Epifanía en la historia, la leyenda, la literatura y las bellas artes*. Barcelona (España): Montaner y Simón S. A., 1948.

VARIOS 1951

VARIOS. *El Libro de la Ciudad de San Francisco de Quito. Hasta 1950-51*. Quito (Ecuador): Ediciones Cegan, 1951.

VARIOS 1965

VARIOS. *Arte Colonial Quiteño*. Madrid (España): Instituto de Cultura Hispánica, 1965.

VARIOS 1970

VARIOS. *Santa Teresa y su tiempo*. Madrid (España): Comisaria General de Exposiciones. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Cultura, 1970.

VARIOS 1976

VARIOS. *Tesoros del Ecuador. Arte precolombino y colonial*. Madrid (España): Patronato Nacional de Museos, 1976.

VARIOS 1977A

VARIOS. “El arte en el Azuay”, *Historia del Arte ecuatoriano*. Tomo II. Navarra (España): Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., Quito, 1977, pp. 229-240.

VARIOS 1977B

VARIOS. “La escultura de los siglos XVI y XVII”, *Historia del Arte ecuatoriano*. Tomo II. Navarra (España): Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., Quito, 1977, pp. 195-211.

VARIOS 1977C

VARIOS. “La escultura del siglo XVIII”, *Historia del Arte ecuatoriano*. Tomo III. Navarra (España): Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., Quito, 1977, pp. 61-85.

VARIOS 1977D

VARIOS. “El advenimiento de un arte popular (siglos XVII y XVIII)”, *Historia del Arte ecuatoriano*. Tomo III. Navarra (España): Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., Quito, 1977, pp. 87-99.

VARIOS 1977E

VARIOS. “Un arte distinto para una nueva forma de pensar”, *Historia del Arte ecuatoriano*. Tomo III. Navarra (España): Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., Quito, 1977, pp. 163-179.

VARIOS 1980

VARIOS. *Barocco Latino Americano*. Roma (Italia): Istituto Italo-Latino Americano, 1980.

VARIOS 1982

VARIOS. *Estampas. Cinco Siglos de Imagen Impresa*. Madrid (España): Ministerio de Cultura. Subdirección de General de Museos, 1982.

VARIOS 1986

VARIOS. *El Monasterio del Carmen de la Asunción*. Quito (Ecuador): Banco Central del Ecuador, 1986.

VARIOS 1990

VARIOS. *Cerámica colonial y vida cotidiana*. Cuenca (Ecuador): Fundación Paul Rivet, 1990.

VARIOS 1991

VARIOS. *Fuentes de nuestra cultura. El misterio de la Navidad en el arte*. Murcia (España): Obispado de Cartagena. Murcia, 1991.

VARIOS 1994

VARIOS. *Museo de arte dominicano Fray Pedro Bedón*. Quito (Ecuador): Banco Holandés y Ediciones Mariscal, 1994.

VARIOS 1999A

VARIOS. *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús de Estepa*. Estepa (España): Ayuntamiento de Estepa, 1999.

VARIOS 1999B

VARIOS. *La Pasión en el Arte Quiteño*. Quito (Ecuador): Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1999.

VARIOS 1999C

VARIOS. *Real Monasterio de San Clemente. Historia, Tradición y Liturgia*. Córdoba (España): Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 1999.

VARIOS 1999D

VARIOS. *Signos de evangelización: Sevilla y las hermandades en Hispanoamérica*. Sevilla (España): Fundación El Monte, 1999.

VARIOS 2001

VARIOS. *Museo Nacional del Banco Central del Ecuador. Catálogo de la Sala de Arte Colonial*. Quito (Ecuador): Banco Central del Ecuador, 2001.

VARIOS 2006

VARIOS. *La famille, les femmes et le quotidien (XIVe-XVIIIe siècle): textes offerts à Christiane Klapisch-Zuber*. París (Francia): Publications de la Sorbonne, 2006.

VARIOS 2009A

VARIOS. *Monasterio de Santa Clara*. Quito (Ecuador): Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2009.

VARIOS 2009B

VARIOS. *Museo de Las Conceptas. Un Testimonio Histórico*. Cuenca (Ecuador): Fundación Museo de las Conceptas, 2009.

VARIOS 2010A

VARIOS. *Ó meu Menino Jesus*. Lisboa (Portugal): Museu da Presidência da República, 2010.

VARIOS 2010B

VARIOS. *Puer Natus Est Nobis. Nacimiento e infancia de Cristo en el arte*. Jaén (España): Fundación Caja Rural de Jaén, 2010.

VARIOS 2011

VARIOS. *Esplendor del Barroco Quiteño*. Quito (Ecuador): Quito Distrito Metropolitano, 2011.

VARIOS 2012

VARIOS. *Imagen, Devoción y Oficio. Arte quiteño del período colonial*. México: Museo del Pueblo de Guanajuato. Instituto Estatal de la Cultura, 2012.

VEGA GIMÉNEZ 1984

VEGA GIMÉNEZ, María Teresa. *Imágenes exentas del Niño Jesús. Historia, iconografía y evolución (Catálogo de la provincia de Valladolid)*. Valladolid (España): Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1984.

VERDI WEBSTER 2002

VERDI WEBSTER, Susan. "Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la colonia". KENNEDY, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia (España): Editorial Nerea, 2002, pp. 66-85.

VIANELLO 1991

VIANELLO, Gianni. “El Niño de las monjas”, *FMR*. Edición española. Núm. 12, (1991), pp. 19-32.

VILLANUEVA Y CASTRO 2006

VILLANUEVA, Xosé Manuel y CASTRO, Luisa. *Intramuros*. Barcelona (España): Consorcio de Santiago y Lunweg Editores, 2006.

VILLAR MOVELLÁN 1989

VILLAR MOVELLÁN, Alberto. “Santos travestidos: imágenes condenadas”, *Cuadernos de arte e iconografía*. Núm. 4, (1989), pp. 183-194.

VILLAR MOVELLÁN 1997

VILLAR MOVELLÁN, Alberto (dir.). *El Convento de Dominicas del Corpus Christi (1609-1992)*. Córdoba (España): Publicaciones de la Obra Social y Cultural de CajaSur, 1997.

WALKER BYNUM 1991

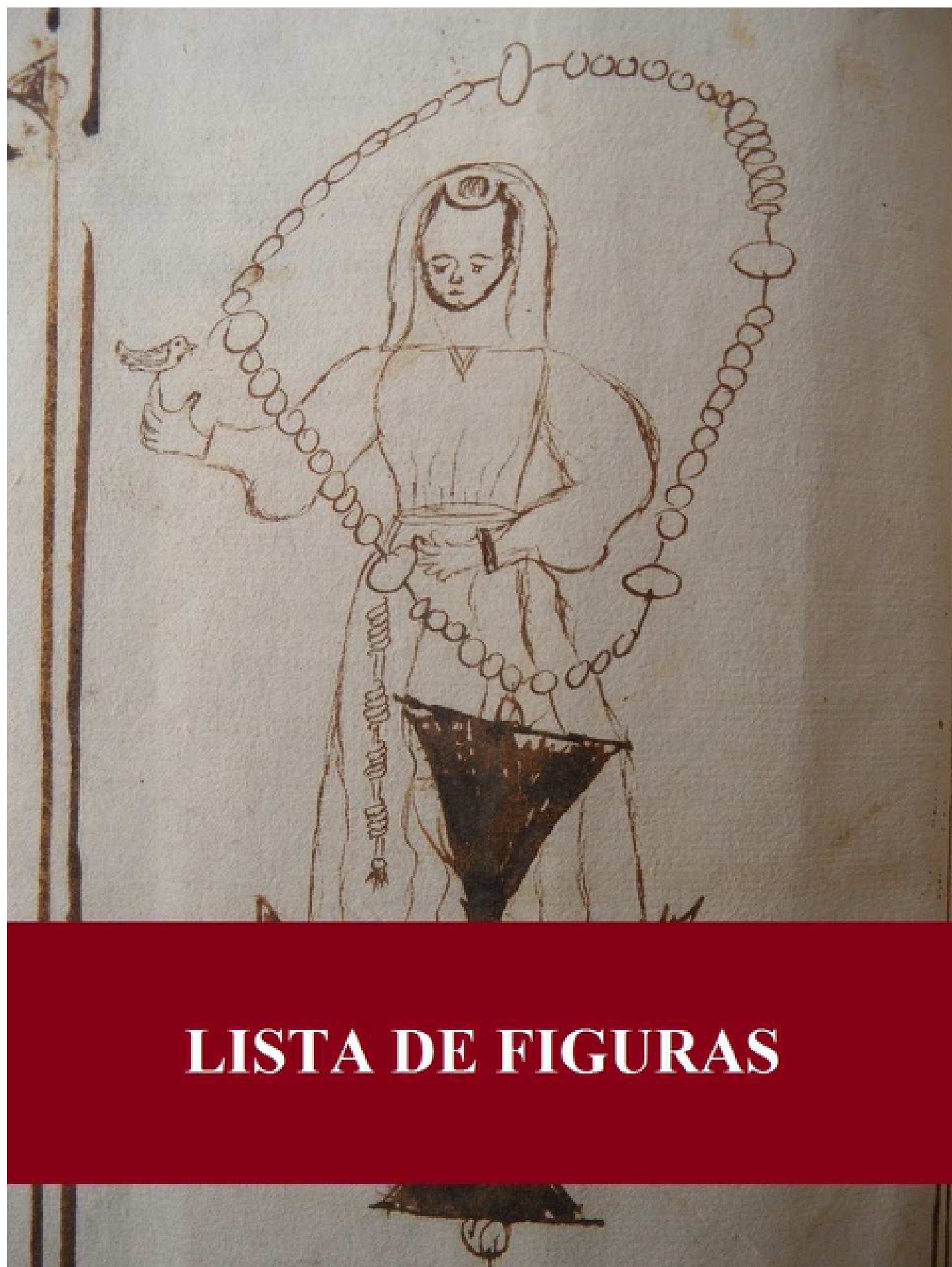
WALKER BYNUM, Caroline. *Fragmentation and redemption. Essays on gender and the human body in medieval religion*. Nueva York (Estados Unidos de América): Zone Books, 1991.

WENIGER 2010

WENIGER, Matthias. “Las imágenes góticas de madera policromada del Niño Jesús en el arte alemán”. RAMOS SOSA, Rafael (dir. y coord.). *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la Infancia en las Artes Plásticas, siglos XV al XVII. IV centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006. Pontificia Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 22-24 de noviembre de 2006*. Sevilla (España): Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010, pp. 151-177.

ZUERAS TORRENS, TOLEDO ORTIZ Y NIETO CUMPLIDO 1987

ZUERAS TORRENS, Francisco; TOLEDO ORTIZ, Felipe y NIETO CUMPLIDO, Manuel. *Exposición El Niño y el Arte en Córdoba. XX Reunión anual de la Asociación Española de Pediatría*. Córdoba (España): Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Delegación de Cultura, Juventud y Deportes. Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1987.



LISTA DE FIGURAS

INTRODUCCIÓN

- Fig. 1: Mapa general de América antes de las reformas borbónicas. La Audiencia de Quito en el Virreinato del Perú. SS. XVI-XVII.
- Fig. 2: Mapa general de América después de las reformas borbónicas. La Audiencia de Quito en el Virreinato de la Nueva Granada. S. XVIII.
- Fig. 3: Guillaume Collaert. *HORTVS CONCLVSUS SOROR MEA SPONSA*. S. XVII. Grabado, 14,1 x 9,7 cm.
- Fig. 4: Guillaume Collaert. *Virgenes danzando en el Paraíso alrededor del Niño Jesús*. S. XVII. Grabado, 9,4 x 6,8 cm.
- Fig. 5: Cuenca, Monasterio de la Asunción, San José y Santo Ángel Custodio. Puerta reglar.
- Fig. 6: Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Locutorio.
- Fig. 7: Quito, Monasterio de Santa Clara. Puerta reglar.
- Fig. 8: Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Puerta reglar y torno.
- Fig. 9: Anónimo. *Retrato de la Madre de San Lorenzo*. S. XIX. Óleo sobre lienzo, 74 x 65 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 10: Anónimo. *Retrato de la Madre María de la Encarnación Regalado*. S. XIX. Óleo sobre lienzo, 65 x 50,5 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 11: Anónimo. *Religiosa mortificada*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada. Sala de Profundis.
- Fig. 12: Anónimo. *Vida y muerte de una concepcionista*. S. XVIII. Acuarela sobre papel, 42,5 x 30 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción [procedencia desconocida].
- Fig. 13: Anónimo. *La Virgen Inmaculada y las Virtudes*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 14: Anónimo. *Virtudes* (detalle de *La Virgen Inmaculada y las Virtudes*). S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 15: Anónimo. *Virtudes* (detalle de *La Virgen Inmaculada y las Virtudes*). S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 16: Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.
- Fig. 17: Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Claustro.
- Fig. 18: San Juan de Pasto, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 19: Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves. Iglesia antigua.
- Fig. 20: Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves. Claustro antiguo.
- Fig. 21: Cuenca, Monasterio de la Limpia Concepción. Iglesia.
- Fig. 22: Cuenca, Monasterio de la Limpia Concepción. Refectorio.
- Fig. 23: Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.
- Fig. 24: Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Museo de Arte Religioso.
- Fig. 25: Quito, Monasterio de Santa Catalina de Siena. Iglesia.
- Fig. 26: Quito, Monasterio de Santa Catalina de Siena. Interior de la Iglesia.
- Fig. 27: Quito, Monasterio de Santa Clara. Iglesia.
- Fig. 28: Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Iglesia.
- Fig. 29: Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Escalera principal.
- Fig. 30: Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Iglesia y entrada al monasterio.
- Fig. 31: Cuenca, Monasterio de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca. Iglesia.
- Fig. 32: Cuenca, Monasterio de la Asunción, San José y el Santo Ángel de Cuenca. Refectorio.
- Fig. 33: *Carmelita descalza contemplando el Belén*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 34: *Salterio, guitarra, bajón, arpa doble, tambor y vihuela de arco*. SS. XVI y XVII. Ávila, Monasterio de la Encarnación.
- Fig. 35: *Tambor utilizado por Santa Teresa en Navidad*. S. XVI. Toledo, Convento de San José.

Fig. 36: *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700.* Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Fig. 37: Ilustración de *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700.* Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Fig. 38: Ilustración de *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700.* Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Fig. 39: Ilustración de *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700.* Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Fig. 40: Fray Francisco Javier Antonio de Santa María. *Vida Prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesus de la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Seraphico Padre San Francisco. Que floreció en el Monasterio de Santa Clara de Quito.* Lima: Francisco Sobrino y Bados, 1756. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Fig. 41: Sor Catalina de Jesús María Herrera. *Secretos entre el alma y Dios.* 1758-1760. Quito, Monasterio de Santa Catalina de Siena. Archivo.

Fig. 42: Cuenca, Museo de las Conceptas.

Fig. 43: Cuenca, Museo de las Conceptas.

Fig. 44: Riobamba, Museo de la Arte Religioso.

Fig. 45: Riobamba, Museo de Arte Religioso.

Fig. 46: *Carmelitas descalzas rezando la Novena de Navidad.* 2014. Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto.

Fig. 47: *Carmelitas descalzas en la procesión de los Retiros.* 2015. Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto.

CAPÍTULO I. LOS USOS DE LAS IMÁGENES EN EL CONTEXTO DEL CICLO LITÚRGICO DE NAVIDAD

Fig. 1: *Misa del Niño.* Acuarela del *Álbum de Costumbres Ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres. Pinturas de mediados del siglo XIX. Hacia 1855.* Madrid, Biblioteca Nacional.

Fig. 2: Juan Agustín Guerrero. *Devotas en la fiesta del niño en la Navidad.* Acuarela perteneciente a la obra *Imágenes del Ecuador del siglo XIX.* Hallo, Wilson. *Imágenes del Ecuador del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero.* Quito (Ecuador) y Madrid (España): Ediciones del Sol y Espasa Calpe, 1981.

Fig. 3: *Misa del Niño.* Acuarela del *Álbum de Costumbres Ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres. Pinturas de mediados del siglo XIX. Hacia 1855.* Madrid, Biblioteca Nacional.

Fig. 4: Joaquín Pinto. *El Velorio.* S. XIX. Óleo sobre lienzo. Ecuador, colección particular.

Fig. 5: Bernardo Rodríguez de la Parra y Jaramillo, círculo de. *Sagrada Familia* (detalle de la *Opera manuum*). S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo del Ministerio de Cultura.

Fig. 6: Anónimo cuzqueño. *Aparición del Niño Jesús mientras Santa Rosa de Lima bordaba.* S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 123 x 153 cm. Lima, Basílica Santuario de Santa Rosa.

Fig. 7: *Vestición de Santa Teresa de Jesús. Cédula del santo hábito y Cédula de la capa.* Hacia 1950. Texto manuscrito. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

Fig. 8: *Vestición de Santa Teresa de Jesús. Cédula del santo hábito y Cédula de la capa.* Hacia 1950. Texto manuscrito. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

Fig. 9: Cédula de *Las Camisitas del Divino Niño Jesús que nace en Belén.* Segunda mitad del S. XX. Texto mecanografiado. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Fig. 10: Cédula de *Madrina del Divino Niño Jesús.* Segunda mitad del S. XX. Texto mecanografiado. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Fig. 11: *Cédulas del Ajuar para el Niño Dios.* S. XX. Texto mecanografiado. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

- Fig. 12: *Cédulas del Ajuar para el Niño Dios*. S. XX. Texto mecanografiado. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 13: *Canastilla mística. Cédula de la camisita*. Hacia 1950. Texto manuscrito. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Carmen Bajo.
- Fig. 14: *Canastilla mística. Cédula de la camisita*. Hacia 1950. Texto manuscrito. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Carmen Bajo.
- Fig. 15: *Canastilla mística. Cédula de barrer el portal*. Hacia 1950. Texto manuscrito. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 16: *Canastilla mística. Cédula de barrer el portal*. Hacia 1950. Texto manuscrito. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 17: Anónimo. *Divinos caminantes*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y Santo Ángel.
- Fig. 18: Anónimo. Silla del grupo de los *Divinos caminantes*. S. XVIII. Plata labrada y madera. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y Santo Ángel.
- Fig. 19: Escuela olotina. *Niños Jesús de los retiros*. S. XX. Pasta policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Carmen Bajo.
- Fig. 20: Escuela olotina. *Niños Jesús de los retiros*. S. XX. Pasta policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Carmen Bajo.
- Fig. 21: *El juramento de la defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen María*. S. XX. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.
- Fig. 22: *Lápida conmemorativa del tercer centenario de la jura de la defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen María*. 1916. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.
- Fig. 23: Anónimo. *Inmaculada Concepción*. S. XVII. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 24: *Festividad de la Inmaculada Concepción*. 2013. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 25: *Festividad de la Inmaculada Concepción*. 2013. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 26: Autor desconocido. *Inmaculada Concepción*. S. XIX. Madera tallada y policromada. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 27: Autor desconocido. *Inmaculada Concepción* (detalle). S. XIX. Madera tallada y policromada. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 28: Escuela sevillana. *Virgen Inmaculada*. S. XVII. Madera tallada y policromada, 135 x 55 x 39 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura.
- Fig. 29: Escuela granadina. *Virgen María*. S. XVII. Madera tallada y policromada, 117 x 41 x 32 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura.
- Fig. 30: Anónimo. *Virgen María 599*. S. XVII. Madera tallada y policromada, 69 x 29 x 19 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 13-8-82.
- Fig. 31: Bernardo de Legarda, atribución. *Inmaculada Concepción*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 125 x 50 x 30 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Fig. 32: Bernardo Legarda. *Inmaculada Apocalíptica*. 1734. Madera tallada y policromada. Quito. Convento Máximo de San Francisco. Iglesia.
- Fig. 33: Bernardo Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Retablo mayor de la iglesia conventual.
- Fig. 34: Bernardo Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada, estofada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Portería.
- Fig. 35: Anónimo. *Urna águila bicéfala con Inmaculada Concepción*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 185 x 160 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro Alto.
- Fig. 36: Anónimo. *Inmaculada Concepción*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 185 x 160 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro Alto.
- Fig. 37: Bernardo Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Iglesia.

- Fig. 38: Bernardo Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica* (detalle). S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Iglesia.
- Fig. 39: Anónimo. *Tríptico de la Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala Capitular.
- Fig. 40: Anónimo. *Tríptico de la Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala Capitular.
- Fig. 41: Bernardo Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 37 x 25 x 12,5 cm. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala Capitular.
- Fig. 42: Bernardo Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 25 x 12 x 16 cm. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 43: Anónimo. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 44: Anónimo. *Inmaculada Apocalíptica*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada, Riobamba, Museo de Arte Religioso del Monasterio de la Concepción.
- Fig. 45: Anónimo. *Virgen Legardiana*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 58 cm. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 46: Anónimo. *Inmaculada Concepción*. 1720. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro Alto.
- Fig. 47: Anónimo. *Inmaculada Concepción* (detalle). 1720. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro Alto.
- Fig. 48: Ángel María Figueroa. *Inmaculada Concepción*. 1892. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Retablo del altar mayor.
- Fig. 49: Ángel María Figueroa. *Ángel* (detalle). 1892. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 50: *Villancicos y Novena al Niño Dios. Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús "Carmen Alto"*. 2003.
- Fig. 51: Sor Magdalena Cecilia de Jesús, OCD. *Navidad con San Juan de la Cruz y quedó el Verbo encarnado*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 52: NOVENA EN OBSEQUIO DEL NACIMIENTO DEL NIÑO DIOS POR EL R. P. Fr. Fernando de Jesús y Larrea, LECTOR JUBILADO. Quito (Ecuador): Tip. y Encuad. de la "Prensa Católica", 1928. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 53: NOVENA EN OBSEQUIO DEL NACIMIENTO DEL NIÑO DIOS POR EL R. P. Fr. Fernando de Jesús y Larrea, LECTOR JUBILADO. Quito (Ecuador): Tip. y Encuad. de la "Prensa Católica", 1928. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 54: Sor Catalina de Jesús María Herrera, OP. *Jornadas para la llegada del Niño Dios*. Quito (Ecuador): Monasterio de Sta. Catalina de Siena, 2010.
- Fig. 55: Anónimo. *Grupo de las Jornadas*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 56: Anónimo. *Grupo de las Jornadas*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 57: *Grupo de las Jornadas en el Belén*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén. Fotografía publicada en Llamazares Martín, Vicente. *Quito*. Barcelona (España): Agencia Española de Cooperación Internacional. Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.
- Fig. 58: *Grupo de las Jornadas en el Belén*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén. Fotografía publicada en Llamazares Martín, Vicente. *Quito*. Barcelona (España): Agencia Española de Cooperación Internacional. Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.
- Fig. 59: Anónimo. *Huída a Egipto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 60: Anónimo. *San José de la Huída a Egipto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 61: Anónimo. *Virgen María con el Niño Jesús de la Huída a Egipto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 62: Familia Klauber. *Expectación del parto de la Virgen María*. S. XVIII. Grabado.

- Fig. 63: Familia Klauber. *Expectación del parto de la Virgen María* (detalle). S. XVIII. Grabado.
- Fig. 64: Escuela española. *Virgen de la Esperanza*. S. XVII. Madera y tela encolada policromadas, 67 x 42 x 40 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala Capitular.
- Fig. 65: Escuela española. *Virgen de la Esperanza*. S. XVII. Madera y tela encolada policromadas, 67 x 42 x 40 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala Capitular.
- Fig. 66: Anónimo. *Virgen de la Esperanza*. Madera policromada, 62 x 25 x 20 cm. Quito, Museo del Banco del Pichincha.
- Fig. 67: Anónimo sevillano. *Virgen de la Esperanza*. S. XVII. Madera policromada, 126 x 45 x 56 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Fig. 68: Anónimo. *Niño de la O*. S. XIX. Madera, alambre, telas, papel e hilos metálicos. Zafra, Museo Santa Clara.
- Fig. 69: Anónimo. *Niño de la O* (detalle). S. XIX. Madera, alambre, telas, papel e hilos metálicos. Zafra, Museo Santa Clara.
- Fig. 70: Anónimo. *Niño de la O*. S. XVIII. Plata y madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 71: Anónimo. *Niño de la O*. S. XVIII. Plata y madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 72: Anónimo. *Niño de la O*. S. XVIII. Plata y madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 73: Anónimo. *Niño de la O*. S. XVIII. Plata y madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 74: Anónimo. *Santo Niño de la O*. S. XVIII. Plata y madera tallada y policromada. Pangil (Filipinas), Iglesia de Nuestra Señora de la Natividad.
- Fig. 75: Anónimo. *Santo Niño de la O*. S. XVIII. Plata y madera tallada y policromada. Pangil (Filipinas), Iglesia de Nuestra Señora de la Natividad.
- Fig. 76: Trabajo conventual. *Niño de la O*. S. XX. Elementos diversos. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 77: Trabajo conventual. *Niño de la O* (detalle). S. XX. Elementos diversos. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 78: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Niño de la O* (estado en 1976). S. XVIII. Madera tallada y policromada y óvalo de plata martillada, 10 cm. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Capilla de Cantuña.
- Fig. 79: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Niño de la O*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y óvalo de plata martillada, 10 cm. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Capilla de Cantuña.
- Fig. 80: Anónimo. *Santos Peregrinos*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 81: Anónimo. *Santos Peregrinos* (detalles). S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 82: Anónimo. *Santos Peregrinos* (detalles). S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 83: Anónimo. *Virgen Bethlemita*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 84: Anónimo. *Virgen Bethlemita*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 85: *La Mima gigante (inocentes)*. Acuarela del *Álbum de Costumbres Ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres. Pinturas de mediados del siglo XIX. Hacia 1855*. Madrid, Biblioteca Nacional.
- Fig. 86: Anónimo. *Niño perdido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 87: Anónimo. *Niño perdido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

- Fig. 88: Anónimo. *Sagrada Familia del Niño perdido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 89: Anónimo. *Niño de la Comunidad*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 90: *Baile de los Santos Reyes. Guápulo*. Acuarela del *Álbum de Costumbres Ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres. Pinturas de mediados del siglo XIX. Hacia 1855*. Madrid, Biblioteca Nacional.
- Fig. 91: *Cédula del don de incienso*. Hacia 1950. Texto manuscrito. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 92: Francisco del Castillo. *Nuestra Señora del Buen Suceso de la Purificación o Candelaria*. 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 93: Francisco del Castillo. *Nuestra Señora del Buen Suceso de la Purificación o Candelaria* (detalle). 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 94: *Concepcionistas franciscanas confeccionando las velas para la festividad de La Candelaria*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 95: *Concepcionistas franciscanas confeccionando las velas para la festividad de La Candelaria*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 96: *Concepcionistas franciscanas confeccionando las velas para la festividad de La Candelaria*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 97: *Cajones con velas benditas para su venta*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Torno.
- Fig. 98: *Cartel anunciando la venta de Velas benditas de La Candelaria*. 2013. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Torno.
- Fig. 99: Anónimo. *Niño de Ibarra*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.
- Fig. 100: *Concepcionista franciscana ante un altar efímero con la imagen del Niño Jesús*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 101: *Carmelitas descalzas cantando villancicos alrededor de la imagen del Niño Jesús*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 102: *Carmelita descalza con imagen del Tránsito de la Virgen*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 103: *Carmelita descalza con imagen del Niño Jesús*. Cuenca, Monasterio de la Asunción, San José y el Santo Ángel Custodio.
- Fig. 104: *Toma de hábito de concepcionistas franciscanas con la imagen de la Inmaculada Concepción*. Cuenca, Monasterio de la Limpia Concepción.

CAPÍTULO II. EL BELÉN EN LAS CLAUSURAS QUITEÑAS, CULTO A JESÚS RECIÉN NACIDO

- Fig. 1: Anónimo. *Ángel de la estrella*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 2: Anónimo. *Ángel de la estrella*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 3: Bow. *Dama Gardner*. C. 1760. Porcelana. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 4: Anónimo. *Caballero Gardner*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Jacinto Jijón y Caamaño.
- Fig. 5: Anónimo. *El Coto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 6: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Misterio*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Madrid, Monasterio del Corpus Christi.

- Fig. 7: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Ángel de la estrella y heraldo*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Madrid, Monasterio del Corpus Christi.
- Fig. 8: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Reyes Magos*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Madrid, Monasterio del Corpus Christi.
- Fig. 9: Anónimo. *Virgen María y san José*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Antequera, Museo Conventual de las Descalzas.
- Fig. 10: Anónimo. *Sueño de san José*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura.
- Fig. 11: Anónimo. *Huida a Egipto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Carmen Alto. Belén.
- Fig. 12: Anónimo. *Adán en el Paraíso*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 13: Anónimo. *Adán y Eva expulsado del Paraíso*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura.
- Fig. 14: *Daniel en el foso de los leones*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Belén.
- Fig. 15: Anónimo sevillano. *San Juan Bautista*. S. XVII. Madera policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 16: Anónimo. *Magdalena penitente*. S. XVIII. Madera policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 17: Anónimo. *Pareja de borrachos*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 18: Anónimo. *Yumbos acarreando sus mercaderías*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 19: Anónimo. *Músicos y danzantes*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Carmen Alto. Belén.
- Fig. 20: *Sala del Belén*. 1710-1712. Palma, Monasterio de la Purísima Concepción.
- Fig. 21: *Sala del Belén*. 1710-1712. Palma, Monasterio de la Purísima Concepción.
- Fig. 22: *Sala del Belén*. S. XVIII. Palma, Convento de Santa Magdalena.
- Fig. 23: *Sala del Belén*. S. XVIII. Palma, Convento de Santa Magdalena.
- Fig. 24: *Belén*. S. XVIII. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Capilla de San Miguel.
- Fig. 25: *Belén*. S. XVIII. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Capilla de San Miguel.
- Fig. 26: *Casa de la Virgen*. SS. XVII-XVIII. Salamanca, Convento de MM. Agustinas Recoletas de Monterrey.
- Fig. 27: *Sala do Présepio*. S. XVIII. Lisboa, Convento da Madre de Deus. Actual Museu Nacional do Azulejo.
- Fig. 28: *Sala do Présepio*. S. XVIII. Lisboa, Convento da Madre de Deus. Actual Museu Nacional do Azulejo.
- Fig. 29: *Presépio*. S. XVIII. Barro cocido y policromado. Lisboa, Basílica da Estrela.
- Fig. 30: *Armário de Presépio*. S. XVIII. Lisboa, Convento de Santa Teresa de Jesús de Carnide.
- Fig. 31: *Presépio*. 1767. Barro cocido y policromado, 164 x 116 x 87 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Procedente del Convento da Visitação de Santa Maria de Lisboa.
- Fig. 32: Familia Alamanno. *Belén de Jesús*. S. XV. Madera tallada y policromada. Palma, Hospital Provincial.
- Fig. 33: *Capilla del Belén*. S. XVII. Madera tallada y policromada. Petra, Convento de San Bernardino.
- Fig. 34: *Armário de Presépio*. Tercer cuarto del S. XVIII. Buçaco, Convento de Santa Cruz. Coro.
- Fig. 35: *Sala del Belén* (1989). Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 36: *Escena de la Creación* (2012). Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 37: *Misterio* (2012). Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 38: *Sala del Belén*. S. XVIII. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

- Fig. 39: *Vista de la sala del Belén*. S. XVIII. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 40: *Vista de la sala del Belén*. S. XVIII. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 41: *Vistas de la sala del Belén*. S. XVIII. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 42: *Presentación en el Templo*. S. XVIII. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 43: *Jesús entre los Doctores*. S. XVIII. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 44: *Misterio*. S. XVIII. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 45: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 46: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 47: *Risco*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel.
- Fig. 48: *Misterio*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel. Risco.
- Fig. 49: *Jesús entre los Doctores*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel. Risco.
- Fig. 50: *Risco Mayor*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 51: *Risco Mayor* (detalle de la policromía exterior). S. XVIII. Pintura sobre madera. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 52: *Risco Mayor* (detalle de la policromía exterior). S. XVIII. Pintura sobre madera. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 53: *Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Lima, Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral.
- Fig. 54: *Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Lima, Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral.
- Fig. 55: *Baúl de Nochebuena*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Arequipa, Museo de Arte Virreinal del Monasterio de Santa Teresa.
- Fig. 56: *Risco Mayor* (interior de las puertas). S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 57: *Risco Mayor* (interior de las puertas). S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 58: *Risco*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial.
- Fig. 59: *Risco con figuras*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial.
- Fig. 60: *Risco*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial.
- Fig. 61: *Risco con figuras*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial.
- Fig. 62: *Risco con figuras*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 135 x 193 x 67 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-14-69.
- Fig. 63: *Risco*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 135 x 193 x 67 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-14-69.
- Fig. 64: *Detalle de las arquitecturas del risco*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 135 x 193 x 67 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-14-69.
- Fig. 65: *Misterio*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas. Risco Mayor.
- Fig. 66: *Animales*. S. XVIII. Loza. Cuenca, Museo de las Conceptas.

- Fig. 67: Anónimo. *Misterio*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Monacal de Santa Catalina de Siena.
- Fig. 68: *Taller de Nazaret*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Monacal de Santa Catalina de Siena.
- Fig. 69: *Misterio* (2012). Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 70: Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Relicario.
- Fig. 71: Madrid, Real Monasterio de la Encarnación. Relicario.
- Fig. 72: *Gradas del Belén* (1947). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fotografía reproducida en *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito. 1583-1594. Vol. XXIV. Versión de Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1947, lámina: Otra sección de la sala de “El Belén” en el claustro de El Carmen Bajo.
- Fig. 73: *Gradas del Belén* (1997). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 74: *Perros de Fo*. S. XVIII. Porcelana. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 75: *Figuras de loza*. S. XVIII. Loza. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 76: *Figuras de loza*. S. XVIII. Loza. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 77: *Gradas del Belén* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 78: *Gradas del Belén* (1950). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fotografía reproducida en La Orden Miracle, Ernesto. *Elogio de Quito*. Madrid (España): Ediciones Cultura Hispánica, 1950, lámina 130: El Belén del Carmen Bajo.
- Fig. 79: *Gradas del Belén* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 80: *Ofrendas del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.
- Fig. 81: *Ofrendas del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.
- Fig. 82: *Ofrendas del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.
- Fig. 83: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 84: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 85: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 86: *Sala del Belén* (2015). Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 87: *Visitación* (2015). Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.
- Fig. 88: *Degollación de San Juan Bautista* (2015). Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.
- Fig. 89: Trabajo conventual. *Urnas de hojalata*. SS. XVIII-XIX. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 90: Trabajo conventual. *Urnas de hojalata*. SS. XVIII-XIX. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 91: Trabajo conventual. *Urnas de hojalata* (detalles). SS. XVIII-XIX. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 92: Trabajo conventual. *Urnas de hojalata* (detalles). SS. XVIII-XIX. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 93: *Labores conventuales del Belén*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 94: *Labores conventuales del Belén*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 95: *Degollación de los Santos Inocentes y Huida a Egipto*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 96: *Sala del Belén* (1947). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fotografía reproducida en *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito. 1583-*

1594. Vol. XXIV. Versión de Jorge A. Garcés G. Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1947, lámina: Otro aspecto de la sala de “El Belén” en el claustro de El Carmen Bajo.

Fig. 97: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

Fig. 98: *Sala del Belén* (1947). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fotografía reproducida en *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito. 1583-1594. Vol. XXIV. Versión de Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1947, lámina: Sala de “El Belén” en el claustro de El Carmen Bajo.

Fig. 99: *Sala del Belén* (1950). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fotografía reproducida en La Orden Miracle, Ernesto. *Elogio de Quito*. Madrid (España): Ediciones Cultura Hispánica, 1950, lámina 130: El Belén del Carmen Bajo.

Fig. 100: *Sala del Belén* (1947). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fotografía reproducida en *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito. 1583-1594. Vol. XXIV. Versión de Jorge A. Garcés G.* Quito (Ecuador): Archivo Municipal, 1947, lámina: Otro aspecto de la sala de “El Belén” en el claustro de El Carmen Bajo.

Fig. 101: *Vista del de la Sala del Belén, en primer término escaparate con la imagen del Niño Jesús*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fotografía reproducida en Gutiérrez, Ramón (dir.). *L’art chrétien du nouveau monde. Le baroque en Amérique Latine*. Siant-Léger-Vauban (Francia): Éditions Zodiaque, 1997, pág. 258.

Fig. 102: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

Fig. 103: *Sala del Belén* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

Fig. 104: *Torre que acoge, supuestamente, a los reyes de España Felipe V y Luisa Gabriela* (1950). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fotografía reproducida en La Orden Miracle, Ernesto. *Elogio de Quito*. Madrid (España): Ediciones Cultura Hispánica, 1950, lámina 130: El Belén del Carmen Bajo.

Fig. 105: *Torre que acoge, supuestamente, a los reyes de España Felipe V y Luisa Gabriela* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Fig. 106: *Los desposorios de la Virgen María y san José* (1950). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fotografía reproducida en La Orden Miracle, Ernesto. *Elogio de Quito*. Madrid (España): Ediciones Cultura Hispánica, 1950, lámina 130: El Belén del Carmen Bajo.

Fig. 107: *Los desposorios de la Virgen María y san José* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Fig. 108: *La Anunciación* (1951). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Fotografía reproducida en Varios. *El Libro de la Ciudad de San Francisco de Quito. Hasta 1950-51*. Quito (Ecuador): Ediciones Cegan, 1951, lámina LXXXVIII.

Fig. 109: *La Anunciación* (1992). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Fig. 110: *La Anunciación* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Fig. 111: *La Visitación* (2007). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Fig. 112: *La Visitación* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Fig. 113: *Palacio de Herodes* (2007). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Fig. 114: *Palacio de Herodes* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Fig. 115: *Portal* (1992). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

Fig. 116: *Portal* (2012). Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.

- Fig. 117: *Belén* (1972). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Vargas, José María, OP. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1972, pág. 248.
- Fig. 118: *Anunciación a los pastores* (1972). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Vargas, José María, OP. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1972, pág. 251.
- Fig. 119: *Ascensión* (1972). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Vargas, José María, OP. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1972, pág. 253.
- Fig. 120: *Jesús entre los Doctores* (1972). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Vargas, José María, OP. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1972, pág. 249.
- Fig. 121: *Belén* (1989). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Benavides Solís, Jorge; Carrión, Fernando y Lara, Jorge Salvador. *Quito*. Barcelona (España): Ediciones de Cultura Hispánica, 1989, pág. 188.
- Fig. 122: *Belén* (1989). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Benavides Solís, Jorge; Carrión, Fernando y Lara, Jorge Salvador. *Quito*. Barcelona (España): Ediciones de Cultura Hispánica, 1989, pág. 188.
- Fig. 123: *Belén* (2013). Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto.
- Fig. 124: *Jesús entre los Doctores* (1972). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Vargas, José María, OP. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1972, pág. 249.
- Fig. 125: *Jesús entre los Doctores* (2013). Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto.
- Fig. 126: *Misterio* (2013). Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Sala del Belén.
- Fig. 127: Anónimo. *Figura de Nacimiento. Vendedora de fruta*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Fig. 128: Anónimo. *Figura de Nacimiento. Madre con un hijo degollado*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 22x 12 x 9 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador. Reserva de Arte Colonial.
- Fig. 129: Anónimo. *Figura de Nacimiento. La madre*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén.
- Fig. 130: Anónimo. *Figura de Nacimiento. Caballero*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 131: Anónimo. *Figuras de Nacimiento. Caballeros*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 132: Anónimo. *Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 133: Anónimo. *Nacimiento* (detalle del Misterio). S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 134: Sor Mercedes de la Santísima Trinidad. *Nacimiento*. S. XX. Papel y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 135: Sor Mercedes de la Santísima Trinidad. *Virgen María*. S. XX. Papel y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 136: Sor Mercedes de la Santísima Trinidad. *San José*. S. XX. Papel y textiles. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 137: Anónimo. *Misterio*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala capitular.
- Fig. 138: Anónimo. *Virgen María*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala capitular.
- Fig. 139: Anónimo. *San José*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala capitular.

CAPÍTULO III. CULTO A JESÚS INFANTE, VISIONES E IMÁGENES

Fig. 1: Anónimo. *Grupo de educandas en el monasterio*. SS. XVIII-XIX. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Fig. 2: José Cortés de Alcocer. *Interior de una sala del hospital San Juan de Dios* (detalle). 1800. Óleo sobre lienzo, 330 x 270 cm. Quito, Hospital Eugenio Espejo.

Fig. 3: Anónimo. *La nochebuena de Greccio*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Museo Fray Pedro Gocial.

Fig. 4: Anónimo. *San Francisco de Asís Seráfico*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Museo Fray Pedro Gocial.

Fig. 5: Anónimo. *Imagen del Niño Jesús* (laga del costado de la imagen del *San Francisco de Asís Seráfico*). S. XVIII. Oro labrado. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Museo Fray Pedro Gocial.

Fig. 6: *Reliquia del Pesebre de Cristo* perteneciente al *Niño Jesús del Santo Pesebre*. S. XVII. Madera policromada, 28,5 cm. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Núm. Inv. 00611522

Fig. 7: Adrian Collaert. *Visión del Niño Jesús por Santa Clara durante la predicación de Fray Felipe de Atri*. Después de 1598. Grabado, 15 x 9,2 cm.

Fig. 8: Autor desconocido. *Divino Niño de la Cruz*. S. XX. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

Fig. 9: Autor desconocido. *Divino Niño de la Cruz*. S. XX. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

Fig. 10: Autor desconocido. *Divino Niño de la Cruz*. Hacia 1900. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Coro alto.

Fig. 11: Autor desconocido. *Divino Niño de la Cruz*. Hacia 1900. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Coro alto.

Fig. 12: Benedetto Bonfigli, atribuido. *La Adoración de los Reyes, y Cristo en la cruz*. S. XV. Pintura sobre tabla, 37,5 x 49,5 cm. Londres, National Gallery.

Fig. 13: *El mundo está crucificado para mí; y yo para el mundo*. Emblema contenido en Haesteno, Benedicto (traducción al castellano de fray Martín de la Cruz). *Camino Real de la Cruz*. Valladolid: Juan Godínez, 1721, página 180. Libro II. Capítulo XIX. Emblema II, 17. Texto: Mihi mundus crucifixus est, & ego mundo. Gal. 6, 14. / Crux mihi mūdus, ego Crux illi: mortua vivo Illi, quae pro me mortua vita fuit.

Fig. 14: *Estoy clavado con Christo en la Cruz*. Emblema contenido en Haesteno, Benedicto (traducción al castellano de fray Martín de la Cruz). *Camino Real de la Cruz*. Valladolid: Juan Godínez, 1721, página 185. Libro II. Capítulo XX. Emblema II, 18. Texto: Christo confixus sum Cruci. Gal. 2, 19 / En meus est Crucifixus Amor! me figite clavi Et liceat Domino cum moriente mori.

Fig. 15: Taller guatemalteco. *Niño Jesús crucificado*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 100 x 56 x 25 cm. Antigua, Colección Castillo.

Fig. 16: Anónimo. *Niño Jesús recostado sobre el Calvario*. Segunda mitad del S. XVII. Madera policromada, 43,5 x 29 x 71 cm. Granada, Iglesia de los Santos Justo y Pastor.

Fig. 17: Anónimo. *Corazón de Jesús*. Primer cuarto del S. XVIII. Madera policromada, cruz 54 cm. y corazón 20 cm. Valladolid, Convento de Nuestra Señora de la Laura. Extinto.

Fig. 18: *El Espíritu Santo y el Niño Jesús asistiendo a esta sor Gertrudis de San Ildefonso*. En *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito*. Ann.Dni 1700. Tomo I. Folio 138. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Fig. 19: *Vera efigie de sor Gertrudis de San Ildefonso*. En *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito*. Ann.Dni 1700. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Fig. 20: *Vera efigie de sor Gertrudis de San Ildefonso* (detalles). En *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso*

Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Fig. 21: *Vera efigie de sor Gertrudis de San Ildefonso* (detalles). En *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700.* Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Fig. 22: *Vera efigie de sor Gertrudis de San Ildefonso* (detalles). En *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700.* Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Fig. 23: *Vera efigie de sor Gertrudis de San Ildefonso* (detalles). En *LA PERLA Mystica, escondida En la concha, de la Humildad. La Venerable Virgen Getrudes, de Sn. Yldefonso Religiosa Professa, en el conuto de Sancta Clara de Quito. Ann.Dni 1700.* Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Fig. 24: *Grande gloria es seguir al Señor.* Emblema contenido en Haesteno, Benedicto (traducción al castellano de fray Martín de la Cruz). *Camino Real de la Cruz.* Valladolid: Juan Godínez, 1721, página 112. Libro II. Capítulo XX. Emblema II, 5. Texto: Gloris magna est, sequi Dominũ. Ecc. 13, 38 / Lux ego sum mundi, mea post vestigia curre: Qui sequitur me, non ambulat in tenebris.

Fig. 25: Anónimo. *Jesús y dominicas con la cruz auestas.* Primera mitad del S. XVII. Óleo sobre lienzo, 98 x 82 cm. Valladolid, Monasterio de Santa Catalina. Extinto.

Fig. 26: Anónimo. *La Vocación de la religiosa.* S. XVII. Óleo sobre lienzo. Palma, Convento de la Magdalena.

Fig. 27: Pedro José Figueroa, escuela de. *Francisca Josefa de la Concepción de Castillo Guevara.* Ca. 1813. Óleo sobre lienzo, 135,2 x 106 cm. Colombia, Colección Banco de la República. Reg. AP2144.

Fig. 28: Pedro José Figueroa, escuela de. *Francisca Josefa de la Concepción de Castillo Guevara* (detalle). Ca. 1813. Óleo sobre lienzo, 135,2 x 106 cm. Colombia, Colección Banco de la República. Reg. AP2144.

Fig. 29: *La Venerable Virgen Juana de Jesús.* En Fray Francisco Javier Antonio de Santa María. *Vida Prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesus de la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Seraphico Padre San Francisco. Que floreció en el Monasterio de Santa Clara de Quito.* Lima: Francisco Sobrino y Bado, 1756. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Fig. 30: *La Venerable Virgen Juana de Jesús.* En Fray Francisco Javier Antonio de Santa María. *Vida Prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesus de la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Seraphico Padre San Francisco. Que floreció en el Monasterio de Santa Clara de Quito.* Lima: Francisco Sobrino y Bados, 1756. Quito, Monasterio de Santa Clara. Archivo.

Fig. 31: *Vida prodigiosa de la venerable virgen Juana de Jesús escrita por fray Francisco Xavier Antonio de Santa María.* Manuscrito original. Anterior a 1756. Quito, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura.

Fig. 32: Quito, Monasterio de Santa Clara. Iglesia.

Fig. 33: Rafael Sadeler I (1561-1632). *Niño Jesús.* Grabado, 85 x 51 cm.

Fig. 34: Escuela manierista española. *Jesús surgiendo del seno de María, figurada como rosa.* 1590-1610. Óleo sobre cobre. Madrid, Colección Lambra.

Fig. 35: Anónimo. *Niño Dios de sor Catalina de Jesús María.* S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Catalina de Siena.

Fig. 36: Anónimo. *Niño Jesús Peregrino.* S. XVII. Madera tallada y policromada. Valladolid, Convento de la Concepción del Carmen.

Fig. 37: Anónimo italiano, atribución. *Duermo y mi corazón está despierto.* Tarazona, Monasterio de Santa Ana. Relicario de Fr. Diego de Yepes.

Fig. 38: Anónimo. *Genealogía desde Adán hasta Jesucristo.* S. XIX. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo de Arte Colonial.

Fig. 39: Anónimo. *Genealogía desde Adán hasta Jesucristo* (detalle). S. XIX. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo de Arte Colonial.

- Fig. 40: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 41: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 42: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 43: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Loja, Museo del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves
- Fig. 44: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 23 x 50 x 27 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-13-67.
- Fig. 45: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 40 x 19 x 9 cm. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 46: Anónimo. *Niño Jesús en manifestador*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto.
- Fig. 47: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 15 x 6 x 3 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 85-1-66.
- Fig. 48: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 14 x 4 x 3 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 86-1-66.
- Fig. 49: Anónimo. *Urna del Nacimiento*. S. XIX. Imágenes en madera y tagua tallada y policromada, 74 x 53 x 36 cm (medidas de la urna). Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 50: Anónimo. *Niño envuelto y fajado*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Núm. Inv. 2-24-70.
- Fig. 51: Francisco Henriques. *Virgen de las Nieves* (detalle). 1508-1512. Óleo sobre tabla. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Núm. Inv. 358 PINT.
- Fig. 52: Escuela napolitana. *El porterito*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Núm. Inv. 00610077.
- Fig. 53: Anónimo. *Descanso en la Huída a Egipto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo de Arte Colonial.
- Fig. 54: Anónimo. *Sagrada Familia*. S. XVIII. Pintura mural. Quito, Monasterio de Santa Clara. Portería.
- Fig. 55: Anónimo. *Virgen de la leche desairada con el Niño envuelto* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 71 x 59 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Núm. Inv. 1-7-68.
- Fig. 56: Anónimo. *Virgen de la leche*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 84 x 105 cm. Quito, Colección particular de la Familia Mancheno-Gangotena.
- Fig. 57: Anónimo. *Mayoral*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 38 cm. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 58: Anónimo. *Silla para el Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.
- Fig. 59: Anónimo. *Niño Dios (figura de vestir)*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 46 x 32 x 11 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 7-7-84.
- Fig. 60: Anónimo. *Silla (Roja, con brazos)*. S. XX. Madera tallada y policromada, 34 x 26 x 21cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 8-7-84.
- Fig. 61: Manuel Chili *Caspicara*. *Niño Jesús vestido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 40 cm. Ecuador, colección particular de don José Roberto Páez.
- Fig. 62: Manuel Chili *Caspicara*. *Niño Jesús en sillón*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 18 cm. Ecuador, colección particular de doña Fanny Barba Gangotena.
- Fig. 63: Anónimo. *Niño Dios 470*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 29 x 13 x 10 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-23-82.
- Fig. 64: Anónimo. *Silla 252*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 22 x 18 x 19 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 2-23-82.
- Fig. 65: Anónimo. *Niño de pie con halo*. S. XVIII. Madera policromada, 61 x 32 x 11 cm. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de Las Nieves.
- Fig. 66: Anónimo. *Niño de pie*. S. XVIII. Madera policromada, 90 x 33 x 12 cm. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de Las Nieves.

- Fig. 67: Anónimo. *Niño Desnudo*. S. XVIII. Madera policromada, 92 x 37 x 29 cm. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.
- Fig. 68: Anónimo. *Niño Jesús bendiciendo*. S. XVIII. Madera policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 69: Anónimo. *Niño Jesús bendiciendo*. S. XVIII. Madera policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 70: Anónimo. *Niño Dios 470*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 30 x 16 x 7 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-16-66.
- Fig. 71: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 24 x 8 x 7 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 84-1-66.
- Fig. 72: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 30 x 16 cm. Quito, Museo de Arte Colonial.
- Fig. 73: Anónimo. *Niño 468*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 27 x 14 x 12 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 4-8-82.
- Fig. 74: Miguel Vélez, escuela de. *Niño Dios Rey*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 30 x 13,5 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.
- Fig. 75: Anónimo. *Niño Jesús Soberano*. S. XVIII. Madera policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 76: *Vista del de la Sala del Belén, en primer término escaparate con la imagen del Niño Jesús*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Fotografía reproducida en Gutiérrez, Ramón (dir.). *L'art chrétien du nouveau monde. Le baroque en Amérique Latine*. Siant-Léger-Vauban (Francia): Éditions Zodiaque, 1997, pág. 258.
- Fig. 77: Anónimo. *El Patrocinto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro Alto.
- Fig. 78: Anónimo. *El Patrocinto*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro Alto.
- Fig. 79: Anónimo. *Dulce Nombre*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 80: Anónimo. *Dulce Nombre*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 81: Anónimo. *Dulce Nombre de Jesús*. Finales del S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 196 x 136 cm. Quito, Museo Fray Pedro Bedón.
- Fig. 82: Anónimo. *Dulce Nombre de Jesús* (detalle). Finales del S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 196 x 136 cm. Quito, Museo Fray Pedro Bedón.
- Fig. 83: Johan Sadeler I (1550-1600). *Niño Jesús bendiciendo*. Grabado, 26,6 x 18,5 cm.
- Fig. 84: Anónimo. *Niño de pie*. S. XVIII. Madera policromada, 90 x 33 x 12 cm. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de Las Nieves.
- Fig. 85: Anónimo. *Niño Jesús de Praga*. S. XIX. Madera tallada y policromada y textiles. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 86: Anónimo. *Niño Jesús de Praga*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 87: José Miguel Vélez, atribución. *Niño Dios de Praga*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 66 x 24 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.
- Fig. 88: Escuela quiteña. *Nacimiento de Jesús con simbología de la Pasión*. S. XVIII. Óleo sobre tela, 158 x 190 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 30-4-04.
- Fig. 89: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.
- Fig. 90: Anónimo. *Niño Dios dormido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Ecuador, Colección de don Pacífico Chiriboga.
- Fig. 91: José D. Carrillo, atribución. *Niño Dios dormido*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 44 x 18 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.
- Fig. 92: Anónimo español. *Niño Jesús de pasión dormido*. Finales del S. XVI-principios del S. XVII. Madera tallada y policromada, 15 cm. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Núm. Inv. 00612001.

- Fig. 93: Agostino Cornacchini, atribuido. *Niño Jesús*. Finales del S. XVII-comienzos del S. XVIII. Mármol, 32 x 100 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Núm. Inv. E00285.
- Fig. 94: Nicolás Salzillo. *El alma dormida*. Ca. 1727. Madera tallada y policromada, 18 x 55 x 22 cm. Murcia, Convento de Santa Ana.
- Fig. 95: Anónimo francés. *Niño de Nacimiento*. S. XIX. Cera, 26 x 14 x 8 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Núm. Inv. 3-31-66.
- Fig. 96: Anónimo francés. *Fanal con Niño Jesús*. S. XIX. Cera. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Carmen Bajo. Coro alto.
- Fig. 97: Toribio de Ávila. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Cera, 26 x 14 x 8 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Núm. Inv. 3-31-66.
- Fig. 98: Espadaña. *Niño Jesús con elementos de la Pasión*. 1741. Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm. Quito, Convento de San Agustín. Sala Capitular.
- Fig. 99: Anónimo. *Prefiguración de la pasión*. S. XVII. Óleo sobre lienzo, 125 x 93 cm. Cuenca, Museo de las Conceptas. Reserva. Núm. Inv. 2M6-278-89-A.
- Fig. 100: Hieronymus Wierix. *Un hombre santo contemplando los instrumentos de la Pasión*. Anterior a 1619. Grabado, 10,1 x 6,4 cm.
- Fig. 101: Anónimo. *Estandarte de la Sagrada Familia con Niño de la Pasión*. S. XVIII. Óleo sobre tela. Quito, Museo de Arte Colonial.
- Fig. 102: Anónimo. *Estandarte de la Sagrada Familia con Niño de la Pasión* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre tela. Quito, Museo de Arte Colonial.
- Fig. 103: Anónimo. *Nacimiento de Jesús*. S. XIX. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo Monacal del Monasterio de Santa Catalina de Siena.
- Fig. 104: Anónimo. *Nacimiento de Jesús* (detalle). S. XIX. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo Monacal del Monasterio de Santa Catalina de Siena.
- Fig. 105: Escuela quiteña. *Mater Salvatoris o Virgen Madre Dolorosa con el Niño Jesús y emblemas de la Pasión*. SS. XVIII-XIX. Óleo sobre tela, 102,5 x 77,5 cm. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 106: Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber. *Mater Salvatoris*. Estampa número veintidós de la *Letanía Lauretana*. 1750.
- Fig. 107: Anónimo. *Niño Jesús Salvador del Mundo o Niño del pensamiento*. Madera policromada, 64 x 40 x 29 cm. Quito, Monasterio de Santa Clara. Coro alto.
- Fig. 108: Anton II Wierix. *Niño Jesús durmiendo en el corazón en medio de una tormenta*. Grabado, 9,4 x 5,8 cm. Perteneciente a la serie de *El Corazón humano conquistado por el Niño Jesús*.
- Fig. 109: Anónimo. *Niño Jesús Salvador del Mundo o Niño del pensamiento* (detalle). Madera policromada, 64 x 40 x 29 cm. Quito, Monasterio de Santa Clara. Coro alto.
- Fig. 110: Anónimo. *Niño Jesús Salvador del Mundo o Niño del pensamiento* (detalle). Madera policromada, 64 x 40 x 29 cm. Quito, Monasterio de Santa Clara. Coro alto.
- Fig. 111: Hieronymus Wierix. *El Niño Jesús durmiendo en el corazón*. Antes de 1619. Grabado, 7,5 x 5,2 cm.
- Fig. 112: Hieronymus Wierix. *El Niño Jesús durmiendo en el corazón*. Antes de 1619. Grabado, 8,5 x 6,5 cm.
- Fig. 113: Johannes Wierix. *El Niño Jesús durmiendo en el corazón*. Antes de 1619. Grabado, 7,3 x 4,4 cm.
- Fig. 114: Anónimo. *Niño Dios 470*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 29 x 13 x 10 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-23-82.
- Fig. 115: Anónimo. *Cuchara de madera tallada*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 21 x 4 x 2 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-33-71.
- Fig. 116: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 15 x 6 x 3 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 85-1-66.
- Fig. 117: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 61,5 x 28 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-28-80.
- Fig. 118: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.

- Fig. 119: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 41 x 25 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-18-82.
- Fig. 120: Anónimo. *Niño Jesús*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada. Quito, Casa Museo María Augusta Urrutia.
- Fig. 121: Anónimo. *Niño Jesús*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada. Quito, Casa Museo María Augusta Urrutia.
- Fig. 122: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 15,5 x 29 x 12,5 cm. Quito, Museo Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 3-37-85.
- Fig. 123: Anónimo. *Niño de Nacimiento (cúbite lateral derecho)*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 28 x 18 x 9,2 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-32-84.
- Fig. 124: Anónimo. *Niño Dios 470*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 18 x 32 cm. Núm. Inv. 1-49-82.
- Fig. 125: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 11 x 20 x 7 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 28-19-70.
- Fig. 126: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 18 x 37 x 15 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 2-26-68.
- Fig. 127: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Nacimiento.
- Fig. 128: Anónimo. *Niño Dios de la Sentencia, sangrante, con corona*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 30 x 15 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.
- Fig. 129: Anónimo. *Niño Dios de la Sentencia recostado*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 27 x 15 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.
- Fig. 130: Antonio Salas. *Niño de la Pasión*. 1818. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo de Arte Colonial.
- Fig. 131: Anónimo. *El Niño Jesús tocando la cruz como instrumento musical*. S. XVII. Óleo sobre lienzo. Cali, Colección Bedoya.
- Fig. 132: Antonio Salas. *Niño de la Pasión*. 1818. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo de Arte Colonial.
- Fig. 133: Anónimo mexicano. *Cristo niño en ademán de tañer la cruz transformada en instrumento musical*. S. XVII. Óleo sobre lienzo. Colección particular del Dr. Crispiniano Arce.
- Fig. 134: *Gozaos participando en la Pasion de Christo*. Emblema contenido en Haesteno, Benedicto (traducción al castellano de fray Martín de la Cruz). *Camino Real de la Cruz*. Valladolid: Juan Godínez, 1721, página 152. Libro II. Capítulo XX. Emblema II, 13. Texto: Communicantes CHRISTI passionibus, gaudete. I. Pet. 4, 13 / Morbus deliciae, mors lucrum, poena voluptas, Crux mihi quod nulla me Cruce cerno premi.
- Fig. 135: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Niño Dios de la Sentencia*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 38,5 x 46,5 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.
- Fig. 136: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Niño Dios de la Sentencia*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 38,5 x 46,5 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.
- Fig. 137: Anónimo. *Niño de la espina*. S. XVIII. Madera policromada. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
- Fig. 138: Francisco de Zurbarán. *El Niño Jesús se hiere con la corona de espinas en la casa de Nazaret*. 1644. Óleo sobre lienzo, 200 x 208 cm. Colección particular. Procedente del Primer Monasterio de la Visitación de Madrid.
- Fig. 139: Francisco de Zurbarán. *El Niño de la espina*. Ca. 1645-1650. Óleo sobre lienzo, 128 x 85 cm. Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- Fig. 140: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *El niño de la espina*. S. XVII. Óleo sobre lienzo, 111 x 84 cm. Bogotá, Museo Colonial.
- Fig. 141: Manuel de Samaniego y Jaramillo. *Niño de la espina*. 1772. Óleo sobre vidrio. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 142: Anónimo. *Niño Dios de la espina*. Finales del S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 44,10 x 36,30 cm. Quito, Casa Museo María Augusta Urrutia. Costurero. Núm. Inv. 2P9618.
- Fig. 143: Anónimo. *Niño de la espina*. S. XVIII. Pintura sobre cristal, 44 x 30 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Núm. Inv. 205-1-66.

- Fig. 144: Anónimo. *Niño de la Espina*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.
- Fig. 145: Anónimo. *Niño de la espina*. S. XVIII. Óleo sobre hojalata, 36 x 26 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 67-13-69.
- Fig. 146: Anónimo. *Niño de la espina* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre tabla. Ecuador, Colección particular.
- Fig. 147: Anónimo. *Niño de la espina*. S. XVIII. Óleo sobre tabla. Ecuador, Colección particular.
- Fig. 148: Anónimo. *Taller de San José*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 34 x 27 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-18-71.
- Fig. 149: Anónimo. *Taller de San José* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 34 x 27 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-18-71.
- Fig. 150: Anónimo. *Niño de la Pasión*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Popayán, Museo Arquidiocesano de Arte Religioso.
- Fig. 151: Anónimo. *Niño Jesús Nazareno convertido en muñeca*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 40 x 20 x 14 cm. Ecuador, Colección particular.
- Fig. 152: Anónimo. *Niño Pasionario*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Toledo, Convento de Santa Úrsula.
- Fig. 153: Anónimo. *Niño Esposo*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Carmen Bajo.
- Fig. 154: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Ecuador, Colección particular de doña Úrsula Hirtz.
- Fig. 155: Anónimo. *Niño Jesús resucitado*. Segundo cuarto del S. XVII. Óleo sobre lienzo, 74 x 61 cm. Valladolid, Convento de San Quirce.
- Fig. 156: Anónimo. *Resucitado*. Óleo sobre lienzo, 53 x 41,8 cm. Segovia, Monasterio de San Antonio el Real.
- Fig. 157: Anónimo. *El Resucitado*. Madera policromada. Toledo, Convento de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora.
- Fig. 158: Lucas Cranach El Viejo. *El Niño Jesús sobre la tumba abierta con orbe y gloria superior con ángeles portadores de los emblemas pasionales*. 1516-1518. Xilografía.
- Fig. 159: Schongauer. *Cristo Niño como Salvador del Mundo*. Hacia 1480. Xilografía.
- Fig. 160: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Niño de la O*. S. XVIII. Madera tallada y policromada y óvalo de plata martillada, 10 cm. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Capilla de Cantuña.
- Fig. 161: Johan Sadeler I (1550-1600). *Niño Jesús bendiciendo*. Grabado, 26,6 x 18,5 cm.
- Fig. 162: Rafael Sadeler I (1561-1632). *Niño Jesús*. Grabado, 7,5 x 5 cm.
- Fig. 163: Antonius III Wierix. *El Niño resucitado triunfando sobre el mal y la muerte*. Anterior a 1619. Grabado, 12,4 x 7,5 cm.
- Fig. 164: Manuel de Samaniego. *Divino pastor*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial.
- Fig. 165: Anónimo. *María con el Niño en el corazón* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 57 x 43 cm. Ecuador, Museo Filanbanco.
- Fig. 166: Anónimo. *Niño Dios 470 (corazón y rosario)*. S. XVIII. Óleo sobre hojalata, 24 x 19 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 65-13-69.
- Fig. 167: Manuel de Samaniego. *Niño Jesús*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo Jacinto Jijón y Caamaño.
- Fig. 168: José Cortez de Alcocer. *Trinidad con María Asunta* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 53 x 37 cm. Ecuador, Museo Filanbanco.
- Fig. 169: José Cortez de Alcocer. *Niño Jesús con San Andrés y San Antonio de Padua* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 53 x 37 cm. Ecuador, Museo Filanbanco.
- Fig. 170: Manuel de Samaniego. *Niño Jesús* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo Jacinto Jijón y Caamaño.
- Fig. 171: Vázquez. *Sagrado Corazón del Niño Jesús*. S. XVIII. Grabado, 15,7 x 9,8 cm.
- Fig. 172: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 84 x 75 cm. Quito, Iglesia de La Compañía. Sacristía. Retablo de san Ignacio de Loyola. Núm. Inv. 2C23-985-90.

- Fig. 173: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 84 x 75 cm. Quito, Iglesia de La Compañía. Sacristía. Retablo de san Ignacio de Loyola. Núm. Inv. 2C23-985-90.
- Fig. 174: Anónimo. *Niño Jesús* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 84 x 75 cm. Quito, Iglesia de La Compañía. Sacristía. Retablo de san Ignacio de Loyola. Núm. Inv. 2C23-985-90.
- Fig. 175: Antonius II Wierix. *Jesús llena el corazón con pequeñas llamas que se agitan* (detalle). Anterior a 1609. Grabado, 9,3 x 5,7 cm.
- Fig. 176: Hieronymus Wierix. *El Niño Jesús dentro de un corazón en llamas entre san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier*. S. XVII. Grabado, 9,6 x 6,4 cm.
- Fig. 177: Hieronymus Wierix. *El Niño Jesús dentro de un corazón en llamas entre san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier*. S. XVII. Grabado, 9,6 x 6,4 cm.
- Fig. 178: Hieronymus Wierix. *El Niño Jesús en un halo con un corazón de fuego en cada mano adorado por san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Luis Gonzaga y san Estanislao de Kostka*. S. XVII. Grabado, 9,6 x 6,4 cm.
- Fig. 179: Hieronymus Wierix. *El Niño Jesús en un halo con un corazón de fuego en cada mano adorado por san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Luis Gonzaga y san Estanislao de Kostka*. S. XVII. Grabado, 9,6 x 6,4 cm.
- Fig. 180: Manuel de Santiago, atribución. *Niño pastor*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel. Coro alto.
- Fig. 181: José Miguel Vélez, atribución. *Niño Dios sentado*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 18 x 17 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.
- Fig. 182: Bartolomeo Biscaino. *San Juan Bautista*. S. XVIII. Grabado, 12,6 x 23 cm.
- Fig. 183: Anónimo. *Niño de Buen Pastor*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 56 x 45 cm. Loja, Museo del Monasterio de Nuestra Señora de Las Nieves.
- Fig. 184: Manuel de Samaniego, atribución. *El Buen Pastor*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 46 x 37,5 cm. León, Colección del Dr. J. M. Culebras Fernández.
- Fig. 185: Anónimo. *Infante Buen Pastor*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.
- Fig. 186: Anónimo. *San Juanito*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 54 x 42 x 41 cm (imagen) y 84 x 68 x 45 cm. (gruta). Quito, Monasterio de Santa Clara. Coro alto.
- Fig. 187: Anónimo. *San Juanito*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 54 x 42 x 41 cm (imagen) y 84 x 68 x 45 cm. (gruta). Quito, Monasterio de Santa Clara. Coro alto.
- Fig. 188: Anónimo. *San Juan Bautista el Niño*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 189: Anónimo. *San Juan Bautista Niño*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Convento de Santo Domingo.
- Fig. 190: Anónimo. *San Juanito*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 65 x 30 x 30cm. Quito, Museo de La Merced.
- Fig. 191: Anónimo. *San Juan Bautista Niño*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 98 x 45 x 28 cm. Quito, Iglesia de La Compañía. Mampara. Núm. Inv. 2C23-802-90.
- Fig. 192: Anónimo. *San Juan Bautista Niño*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 98 x 45 x 28 cm. Quito, Iglesia de La Compañía. Mampara. Núm. Inv. 2C23-802-90.
- Fig. 193: Anónimo. *Niño Jesús monta un borrego sostenido por San Juan niño*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 23 x 18 x 6 cm. Quito, Colección particular.
- Fig. 194: Manuel Chili Caspicara, taller de. *Niños jugando*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 30 x 21 cm. Quito, Casa Museo de María Augusta Urrutia. Estudio. Código objeto 2E96178.
- Fig. 195: Manuel Chili Caspicara. *La manzana*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Ecuador, Colección particular de Luis del Campo.
- Fig. 196: Manuel Chili Caspicara. *La manzana*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Ecuador, Colección particular de Luis del Campo.
- Fig. 197: Manuel Chili Caspicara. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 42 cm. Quito, Convento Máximo de San Francisco.
- Fig. 198: Hieronymus Wierix (1553-1619). *El Niño Jesús y san Juan Bautista abrazándose* (detalle). Grabado, 23,8 x 18,7 cm.

- Fig. 199: Rafael Sadeler I (1561-1632). *El Niño Jesús y san Juan Bautista abrazándose*. Grabado, 16,1 x 20,8 cm.
- Fig. 200: Anónimo. *San Juan Bautista niño*. S. XVII. Óleo sobre lienzo. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Claustro. Retablo de santa Lucía de Siracusa.
- Fig. 201: Miguel de Santiago. *Niño Jesús y san Juan Bautista*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Convento de La Merced.
- Fig. 202: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús dormido sobre cruz*. S. XVII. Peltre policromado. Évora, Museo de Arte Sacro de la Catedral. Procedente del extinto Convento do Salvador.
- Fig. 203: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús dormido*. S. XVII. Peltre policromado. Sevilla, Convento de Santa Ana.
- Fig. 204: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús dormido*. Primera mitad del S. XVII. Peltre policromado, 39 cm. Estepa, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 205: Anónimo, estilo de Juan Martínez Montañés. *Niño Jesús dormido sobre una cruz y una calavera*. Primera mitad del S. XVII. Vaciado de metal policromado, 47 x 28 x 28 cm. (con peana). Granada, Convento del Santo Ángel Custodio.
- Fig. 206: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús dormido sobre cruz*. Comienzos del S. XVII. Peltre policromado, 14 x 41 x 20 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.
- Fig. 207: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús de Pasión*. Comienzos del S. XVII. Peltre policromado, 42 x 19 x 13 cm. Castellón, Real Convento de la Purísima Sangre de Cristo y del Glorioso San José. Extinto.
- Fig. 208: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús dormido sobre cruz*. S. XVII. Peltre policromado, 37 cm. Valladolid, Convento del Corpus Christi.
- Fig. 209: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús dormido sobre cruz*. S. XVII. Peltre policromado. Almoester, Convento de Santa María.
- Fig. 210: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús*. S. XVII. Plomo policromado. Candelaria, Iglesia de Santa Ana.
- Fig. 211: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús acostado*. S. XVII. Plomo policromado. Toledo, Convento de la Purísima Concepción.
- Fig. 212: Juan Martínez Montañés, taller de. *Niño Jesús*. S. XVII. Peltre policromado. Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto.
- Fig. 213: ¿Juan Martínez Montañés, taller de? *Niño Jesús*. S. XVII. ¿Peltre policromado? Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 214: Nicolás Enríquez. *El Niño Jesús dormido sobre la cruz velado por San Juan Bautista*. 1772. Óleo sobre cobre, 29 x 21,1 cm. Chaumont, Musée de la Crèche.
- Fig. 215: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Niño Jesús dormido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 43,5 cm. Ecuador, Colección particular de D.^a Fanny Barba Gangotena.
- Fig. 216: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 217: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 40 x 16 x 12 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 6-5-66.
- Fig. 218: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 8 x 25 x 9 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 3-14-70.
- Fig. 219: Anónimo. *Niño Dios de sor Catalina Jesús María*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Catalina de Siena.
- Fig. 220: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de Las Nieves.
- Fig. 221: Bernardo de Legarda, atribución. *Niño Dios dormido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 27 x 10 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.
- Fig. 222: Manuel Chili *Caspicara*, taller de. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 35 x 12 x 12 cm. Quito, Casa Museo María Augusta Urrutia. Código objeto 2E9617.
- Fig. 223: Escuela quiteña. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 13 x 34,5 x 14 cm. Quito, Colección particular.

- Fig. 224: Manuel Chili *Caspicara*, atribución. *Niño Dios dormido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 34 x 16 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.
- Fig. 225: Manuel Chili *Caspicara*. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Polit.
- Fig. 226: Anónimo. *Niño Jesús* del Risco Mayor. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel.
- Fig. 227: Escuela quiteña. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 35 x 12 x 6 cm. Barquisimeto, Colección particular.
- Fig. 228: Anónimo. *Niño Jesús del Pesebre cuencano*. S. XIX. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Concepciones.
- Fig. 229: Anónimo. *Niño de la Comunidad*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 230: Escuela quiteña. *Niño Jesús durmiente*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 15 x 35 x 12,5 cm. Madrid, Museo de América. Inv. 1992/03/02.
- Fig. 231: Anónimo. *Niño Dios dormido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 40 x 17 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.
- Fig. 232: Anónimo. *Niño Jesús de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 23,5 x 10 x 6,5 cm. Quito, Convento de Santo Domingo.
- Fig. 233: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XIX. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Monacal del Monasterio de Santa Catalina de Siena.
- Fig. 234: Anónimo italiano. *Niño Jesús dormido*. Finales del S. XVII. Marfil, 24,5 x 8 x 7 cm. Quito, Convento de Santo Domingo.
- Fig. 235: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Coro alto.
- Fig. 236: Manuel Chili *Caspicara*, círculo de. *Niño Jesús en concha de plata*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Popayán, Museo Arquidiocesano de Arte Religioso.
- Fig. 237: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Monacal del Monasterio de Santa Catalina de Siena.
- Fig. 238: Manuel Chili *Caspicara*. *Niño dormido*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Colección particular.
- Fig. 239: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 240: Anónimo. *Niño Jesús de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 241: Bernardo de Legarda, taller de (Santa Rosa) y Manuel Chili *Caspicara*, atribución (Niño Jesús). *Santa Rosa de Lima*. S. XVIII. Madera tallada, estofada y policromada, 69 x 30 x 33 cm. Quito, Museo de Arte Colonial.
- Fig. 242: Bernardo de Legarda, taller de (Santa Rosa) y Manuel Chili *Caspicara*, atribución (Niño Jesús). *Santa Rosa de Lima*. S. XVIII. Madera tallada, estofada y policromada, 69 x 30 x 33 cm. Quito, Museo de Arte Colonial.
- Fig. 243: Anónimo. *Niño de Nacimiento* 469. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 7 x 23 x 7 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-16-70.
- Fig. 244: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 5 x 16 x 5 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-10-67.
- Fig. 245: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 22 x 6 x 9 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial.
- Fig. 246: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 31 x 11 x 7 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 2-34-79.
- Fig. 247: Anónimo. *Niño de Nacimiento*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 15 x 45 x 24 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 253-13-69.
- Fig. 248: José Miguel Vélez, atribución. *Niño Dios recostado*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 30 x 13 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.
- Fig. 249: Daniel Salvador Alvarado, atribución. *Niño Dios recostado*. S. XIX. Madera tallada y policromada, 33 cm. Ecuador, Colección particular de doña Alda De Prati.

- Fig. 250: Juan Martínez Montañés. *Niño Jesús*. 1606. Madera tallada y policromada. Sevilla, Sagrario de la Catedral. Pontificia Archicofradía del Santísimo Sacramento.
- Fig. 251: Anónimo. *Niño*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 79 x 30 x 23,5 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-39-78 y Anónimo. *Niño*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 78,5 x 33 x 26,5 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 2-39-78.
- Fig. 252: Cornelis Galle. *S ROSA spirituali aut corporali intenta operi, apparentis infantiti specie, Sponsi sui conspectu varie recreatur*. Grabado. En Del Valle, Juan. *Vita et historia S. Rosae As. Maria*. Amberes, S. XVII.
- Fig. 253: Anónimo. *Santa Rosa de Lima*. S. XVIII. Óleos sobre lienzo. Arequipa, Museo de Arte Virreinal Santa Teresa.
- Fig. 254: Autor desconocido. *Niño Jesús Soberano*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 255: Bernardo Legarda, taller de. *Inmaculada Apocalíptica*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 25 x 12 x 16 cm. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 256: *Ajuar actual de algunas imágenes del Niño Jesús*. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 257: *Ajuar actual de algunas imágenes del Niño Jesús*. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 258: *Ajuar para las imágenes del Niño Jesús*. S. XX. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 259: *Ajuar para las imágenes del Niño Jesús*. S. XX. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 260: *Ajuar para las imágenes del Niño Jesús*. SS. XIX-XX. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 261: Anónimo. *Niño Jesús en manifestador*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto.
- Fig. 262: Anónimo. *Pintura del Nacimiento del manifestador*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto.
- Fig. 263: Anónimo. *Manifestador*. SS. XVIII-XIX. Plata. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 264: Manuel Chili *Caspicara*, círculo de. *Niño Jesús en concha de plata*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Popayán, Museo Arquidiocesano de Arte Religioso.
- Fig. 265: Autor desconocido. *Divino Niño de la Cruz*. S. XX. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.
- Fig. 266: Anónimo. *Niño Jesús vestido de sacerdote*. S. XIX. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 267: Anónimo. *Niño Jesús vestido de sacerdote*. S. XIX. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 268: Anónimo. *Cristo resucitado vestido de sacerdote*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 269: Anónimo. *Cristo resucitado vestido con la estola sacerdotal*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Catedral.
- Fig. 270: Anónimo. *Niño Jesús vestido de sacerdote*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 271: José Yépez. *Niño de la Cantera*. 1994. Madera tallada y policromada. Pomasqui, Iglesia Matriz.
- Fig. 272: Anónimo. *Niño Jesús vestido de franciscano*. S. XVII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.
- Fig. 273: Anónimo. *Niño Jesús vestido de franciscano*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara. Sala del Belén.
- Fig. 274: *Niños Jesús vestidos con uniformes de profesiones*. Quito, comercios del centro histórico.
- Fig. 275: *Niños Jesús vestidos con uniformes de profesiones*. Quito, comercios del centro histórico.
- Fig. 276: Anónimo. *Sor María Guadalupe de los cinco señores, religiosa del convento de la Purísima Concepción*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. México DF, Banco Nacional de México.
- Fig. 277: Manuel de Santiago, atribución. *Niño pastor* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Cuenca, Monasterio del Carmen de la Asunción, San José y el Santo Ángel. Coro alto.

- Fig. 278: Anónimo. *Niño Jesús transformado en pastora*. Siglo XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de La Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 279: Anónimo. *Niño Jesús transformado en pastor*. Siglo XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Sala del Belén.
- Fig. 280: Anónimo. *Niño Jesús triunfante transformado en ángel*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Loja, Museo del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.
- Fig. 281: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 282: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 283: *Niño Jesús Poita* o *Chachapoita*. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 284: *Niño Jesús Poita* o *Chachapoita* (detalle). Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 285: Anónimo. *El Patroncito*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto. Fotografía publicada en *La Orden Miracle, Ernesto. Elogio de Quito*. Madrid (España): Ediciones Cultura Hispánica, 1950, lámina 124.
- Fig. 286: Anónimo. *El Patroncito*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto. Fotografía publicada en *La Orden Miracle, Ernesto. Elogio de Quito*. Madrid (España): Ediciones Cultura Hispánica, 1950, lámina 124.
- Fig. 287: *Altar navideño con imagen del Niño Jesús*. 2013. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro Alto.
- Fig. 288: Anónimo. *Santa Rosa de Lima*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 76 x 59 cm. Loja, Museo del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.
- Fig. 289: Anónimo. *Santa Rosa de Lima* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 76 x 59 cm. Loja, Museo del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.
- Fig. 290: Fray Juan Sánchez Cotán. *Virgen del anillo* o *Virgen de Belén*. 1615-1620. Óleo sobre lienzo, 106 x 87 cm. Granada, Convento de la Encarnación.
- Fig. 291: Fray Juan Sánchez Cotán. *Virgen del anillo* o *Virgen de Belén* (detalle). 1615-1620. Óleo sobre lienzo, 106 x 87 cm. Granada, Convento de la Encarnación.
- Fig. 292: Anónimo. *Niño Jesús Esposo*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 293: Anónimo. *Niño Jesús Esposo*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 294: Anónimo. *Religiosa concepcionista*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato.
- Fig. 295: Anónimo. *Sor María Gertrudis del Niño Jesús*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato.
- Fig. 296: Anónimo. *El Tornerito* (2012). Siglo XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 297: Anónimo. *El Tornerito* (2013). Siglo XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 298: Anónimo. *Niño Dios*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 61,5 x 28 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-28-80.
- Fig. 299: Anónimo. *Niño Dios 470*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 29 x 13 x 10 cm. Quito, Museo del Ministerio de Cultura. Reserva de Arte Colonial. Núm. Inv. 1-23-82.
- Fig. 300: *Imágenes del Niño Jesús*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 301: *Imágenes del Niño Jesús*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

CAPÍTULO IV. BIOGRAFÍA DE UNA IMAGEN: LA VIRGEN DEL BUEN SUCESO DE LA PURIFICACIÓN

Fig. 1: *Virgen de la Paz*. Fotografía publicada en Matovelle, Julio. *Virgenes y Santuarios*. Quito (Ecuador): Imprenta Don Bosco, 1910.

Fig. 2: *Virgen de la Paz*. Fotografía publicada en Vargas, José María, OP. *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Santo Domingo, 1967.

Fig. 3: Anónimo español. *Virgen de la Paz*. S. XVI. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

Fig. 4: Anónimo español. *Virgen de la Paz*. S. XVI. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

Fig. 5: Anónimo quiteño. *Niño Jesús de la Virgen de la Paz*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

Fig. 6: Francisco del Castillo. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación o Candelaria*. 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Coro alto.

Fig. 7: *La Portentosa Imagen de la Sma. Virgen del Buen Suceso que se venera en el Convento de la Inmaculada Concepción de Quito*. S. XX. Estampa. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Fig. 8: *La Portentosa Imagen de la Sma. Virgen del Buen Suceso que se venera en el Convento de la Inmaculada Concepción de Quito* (detalle). S. XX. Estampa. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Fig. 9: *Virgen del Buen Suceso de la Purificación o Candelaria*. Fotografía publicada en Matovelle, Julio. *Virgenes y Santuarios*. Quito (Ecuador): Imprenta Don Bosco, 1910.

Fig. 10: Carlos Salas S. *Aparición de la Virgen del Buen Suceso* (detalle). 1932. Óleo sobre lienzo. Quito (Ecuador), Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

Fig. 11: *Coro alto*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

Fig. 12: Anónimo. *Señor del Buen Suceso*. S. XVII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Fig. 13: Anónimo. *Señor del Buen Suceso*. S. XVII. Madera tallada y policromada. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Fig. 14: Gaspar de la Huerta. *Confección milagrosa de la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados*. Ca. 1695. Óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm. Valencia, Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.

Fig. 15: Anónimo. *Virgen del Tránsito*. 1619. Madera tallada y policromada. Zamora, Convento del Corpus Christi.

Fig. 16: *Báculo de Abadesa de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Fig. 17: *Llaves de la clausura de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Fig. 18: Anónimo. *Nuestra Señora de las Nieves*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Loja, Museo de Arte Religioso del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.

Fig. 19: *Retablo mayor de la iglesia antigua*. Loja, Museo de Arte Religioso del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.

Fig. 20: Anónimo. *Nuestra Señora de las Nieves*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.

Fig. 21: Anónimo. *Nuestra Señora de las Nieves* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves.

Fig. 22: Anónimo. *Nuestra Señora de las Nieves con donantes*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 234 x 213 cm. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves. Iglesia.

Fig. 23: Anónimo. *Nuestra Señora de las Nieves con donantes* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 234 x 213 cm. Loja, Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves. Iglesia.

Fig. 24: Francisco Tito Yupanqui. *Virgen de Copacabana*. C. 1582-1583. Madera tallada y policromada. Copacabana, Santuario de Nuestra Señora de Copacabana.

- Fig. 25: Francisco Tito Yupanqui. *Virgen de Copacabana*. C. 1582-1583. Madera tallada y policromada. Copacabana, Santuario de Nuestra Señora de Copacabana.
- Fig. 26: Francisco Tito Yupanqui. *Virgen de Copacabana* (detalle). C. 1582-1583. Madera tallada y policromada. Copacabana, Santuario de Nuestra Señora de Copacabana.
- Fig. 27: Francisco del Castillo. *Virgen del Tránsito*. Posterior a 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.
- Fig. 28: Francisco del Castillo. *Virgen del Tránsito* (detalle). Posterior a 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.
- Fig. 29: Francisco del Castillo. *Virgen del Tránsito*. Posterior a 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.
- Fig. 30: Francisco del Castillo. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.
- Fig. 31: *Cárcel del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito con las imágenes del Señor de la Columna y la Virgen de los Dolores*. Dibujo reproducido, sin citar la autoría ni la datación, en Sousa Pereira, P. Manuel. *Vida admirable de la Madre Mariana de Jesús Torres y Berriochoa*. Tomo I. Quito (Ecuador): Fundación Jesús de la Misericordia, 2008, pág. 214.
- Fig. 32: ¿Francisco del Castillo? *Virgen del Carmen*. S. XVII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Antiguo comulgatorio.
- Fig. 33: ¿Francisco del Castillo? *Virgen del Carmen*. S. XVII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Antiguo comulgatorio.
- Fig. 34: Francisco del Castillo. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación o Candelaria*. 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.
- Fig. 35: Francisco del Castillo. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación o Candelaria*. 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.
- Fig. 36: *Detalles de la policromía de la imagen de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 37: *Detalles de la policromía de la imagen de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 38: *Detalle de la policromía de la imagen de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 39: Escuela romanista castellana. *Virgen con Niño*. S. XVI. Madera tallada y policromada, 82 cm. Comercio del arte.
- Fig. 40: *Policromía del rostro del Niño Jesús de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 41: *Policromía de las piernas del Niño Jesús de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 42: *Policromía del rostro de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 43: *Policromía del rostro de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 44: Francisco del Castillo, atribución. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. Circa de 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 45: Francisco del Castillo, atribución. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* (detalle). Circa de 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 46: Francisco del Castillo, atribución. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* (detalle). Circa de 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 47: Francisco del Castillo. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* (detalle). 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.
- Fig. 48: Francisco del Castillo, atribución. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* (detalle). Circa de 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 49: Francisco del Castillo. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* (detalle). 1611. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.
- Fig. 50: *Fotografía de Nuestra Señora del Buen Suceso de la Purificación*. S. XX. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Limosnero.

Fig. 51: David Filóromo Quizhpe. *Nuestra Señora del Buen Suceso de la Purificación*. SS. XIX-XX. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

Fig. 52: Placa de David Filóromo Quizhpe. Imagen de *Nuestra Señora del Buen Suceso de la Purificación*. SS. XIX-XX. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

Fig. 53: David Filóromo Quizhpe. *Nuestra Señora del Buen Suceso de la Purificación* (detalle). SS. XIX-XX. Cuenca, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

Fig. 54: ¿Carlos Salas? *Aparición de la Virgen del Buen Suceso*. ¿1922? Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto. Texto: LA APARICIÓN DE LA S.MA VIRGEN DEL BUEN SUCESO EL 2 DE FEBRERO DEL AÑO 1610 A LA RDA. MADRE MARIANA DE JESÚS TORRES ABADESA Y UNA DE LAS FUNDADORAS DE ESTE MONASTERIO REAL DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE QUITO. HECHO TRABAJAR POR LA R.DA MADRE ABADESA ZOILA DE LA ENCARNACIÓN REGALADO EN RECUERDO DE SUS BODAS DE ORO CELEBRADAS EL 25 DE MAYO DE 19--.

Fig. 55: ¿Carlos Salas? *Aparición de la Virgen del Buen Suceso* (detalle). ¿1922? Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto. Texto: LA APARICIÓN DE LA S.MA VIRGEN DEL BUEN SUCESO EL 2 DE FEBRERO DEL AÑO 1610 A LA RDA. MADRE MARIANA DE JESÚS TORRES ABADESA Y UNA DE LAS FUNDADORAS DE ESTE MONASTERIO REAL DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE QUITO. HECHO TRABAJAR POR LA R.DA MADRE ABADESA ZOILA DE LA ENCARNACIÓN REGALADO EN RECUERDO DE SUS BODAS DE ORO CELEBRADAS EL 25 DE MAYO DE 19--.

Fig. 56: Carlos Salas Salguero. *Aparición de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. 1932. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia. Texto: *Aparición de la Sma. Virgen del Buen Suceso á la Rvda. Madre Mariana de Jesús Torres Abadesa de La Concepción de Quito el 2 de Fbro de 1610*.

Fig. 57: Carlos Salas Salguero. *Aparición de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación* (detalle) 1932. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

Fig. 58: Anónimo. *Virgen del Rosario*. S. XVII. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Fig. 59: Anónimo. *Madre Mariana de Jesús Torres* (detalle del lienzo de la *Virgen del Rosario*). S. XVII. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Fig. 60: Anónimo. *Madre Mariana de Jesús Torres en los primeros años de su vida religiosa dejándose llevar por su Ángel de la Guarda*. S. XVII. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Fig. 61: Anónimo. *Madre Mariana de Jesús Torres en los primeros años de su vida religiosa dejándose llevar por su Ángel de la Guarda* (detalle). S. XVII. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.

Fig. 62: Anónimo. *Asunción*. S. XVII. Óleo sobre tabla. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

Fig. 63: Anónimo. *Madre Mariana de Jesús Torres* (detalle de la tabla de la *Asunción*). S. XVII. Óleo sobre tabla. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.

Fig. 64: “La imagen de la virgen del Buen Suceso movió ayer varias veces, sus párpados”. *El Comercio*. Quito, 28 de julio de 1941.

Fig. 65: “La Virgen del Buen Suceso, venerada desde hace 3 siglos, en el Monasterio de la Concepción, es objeto de un nuevo hecho extraordinario”. *El Comercio*. Quito, 29 de julio de 1941.

Fig. 66: Autor desconocido. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. 2013. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

Fig. 67: Autor desconocido. *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* (detalle). 2013. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

Fig. 68: *Procesión extraordinaria de la imagen de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación el dos de febrero de 2016*.

Fig. 69: *Virgen del Buen Suceso de la Purificación con el bastón de Generala del Ejército del Ecuador*. 2016. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

Fig. 70: *Bastón de Generala del Ejército del Ecuador de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. 2016. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.

Fig. 71: Estampa editada por *The Apostolate of Our Lady of Good Success* con una reliquia de la sierva de dios Madre Mariana Francisca de Jesús Torres.

Fig. 72: Medalla de la Virgen del Buen Suceso de la Purificación acuñada por *The Apostolate of Our Lady of Good Success*.

Fig. 73: Bendición de la Madre Abadesa del Monasterio de la Inmaculada Concepción a los miembros de la TFP antes del traslado procesional de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* desde el coro alto del monasterio a la iglesia. 29 de septiembre de 2013.

Fig. 74: Imagen del Niño Jesús de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* sentado en la sede abacial. 29 de septiembre de 2013.

Fig. 75: Procesión claustral con la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación*. 29 de septiembre de 2013.

Fig. 76: Integrantes de la TFP portando el ajuar de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* durante la procesión claustral. 1 de noviembre de 2013.

Fig. 77: Miembros de la TFP arrastrando la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* durante la procesión claustral. 29 de septiembre de 2013.

Fig. 78: Miembros de la TFP arrodillados ante la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* durante la procesión claustral. 1 de noviembre de 2013.

Fig. 79: Integrantes de la TFP introduciendo la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* en el coro bajo del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito. 1 de noviembre de 2013.

Fig. 80: Integrantes de la TFP portando la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* para subir al coro alto. 1 de noviembre de 2013.

Fig. 81: Colocación del manto de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* en el altar mayor de la iglesia del monasterio. 29 de septiembre de 2013.

Fig. 82: Colocación del velo de la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* en el altar mayor de la iglesia del monasterio. 29 de septiembre de 2013.

Fig. 83: Colocación del Niño Jesús a la imagen de la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* en el altar mayor de la iglesia del monasterio. 29 de septiembre de 2013.

Fig. 84: Colocación del báculo de abadesa a la *Virgen del Buen Suceso de la Purificación* en su retablo del coro alto. 1 de noviembre de 2013.

CAPÍTULO V. LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DE LOS OBJETOS DEVOCIONALES DEL CICLO LITÚRGICO DE NAVIDAD EN LOS MUSEOS MONACALES

Fig. 1: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Claustro.

Fig. 2: Cuenca, Museo de las Conceptas. Enfermería.

Fig. 3: Loja, Museo de Arte Religioso. Claustro.

Fig. 4: Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Claustro.

Fig. 5: Riobamba, Museo de Arte Religioso. Patio.

Fig. 6: *Restauración de tallas para su exposición*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

Fig. 7: *Restauración de tallas para su exposición*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

Fig. 8: *Sala del Tránsito de la Virgen en 1972*. Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Vargas, José María, OP. *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1972, p. 246.

Fig. 9: *Sala del Tránsito de la Virgen en 2002*. Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Fotografía reproducida en Kennedy Troya, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia (España): Editorial Nerea, 2002, p. 118.

Fig. 10: *Sala del Tránsito de la Virgen en 2016*. Quito, Museo del Carmen Alto.

- Fig. 11: Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 12: Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 13: Riobamba, Museo de Arte Religioso. Sala 2.
- Fig. 14: Rodríguez Moreno, Oswaldo A. *Museo del Convento “La Concepción”*. Catálogo de su colección permanente de arte religioso. Riobamba (Ecuador): Editorial Pedagógica “Freire”, 1986 (segunda edición revisada).
- Fig. 15: *Museo del Monasterio de las Conceptas de Riobamba*. Folleto de mano, sin fechar, pero posterior a 1997.
- Fig. 16: Riobamba, Museo de Arte Religioso. Sala 10.
- Fig. 17: Señalética. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 18: Riobamba, Museo de Arte Religioso. Sala 3.
- Fig. 19: Riobamba, Museo de Arte Religioso. Sala 9.
- Fig. 20: Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 21: Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 22: Cuenca, Museo de las Conceptas. Salón de actos.
- Fig. 23: Gustavo Landívar. *Fotografía de las concepcionistas franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción*. Años 80 del siglo XX. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 24: Gustavo Landívar. *Fotografía de las concepcionistas franciscanas del Monasterio de la Inmaculada Concepción*. Años 80 del siglo XX. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 25: *Elaboración de aguas medicinales*. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 26: René Pulla. *Monja trabajando*. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 27: René Pulla. *Monja rezando*. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 28: Cuenca, Museo de las Conceptas. Sala de iconografía mariana.
- Fig. 29: Varios. *Museo de Las Conceptas. Un Testimonio Histórico*. Cuenca (Ecuador): Fundación Museo de las Conceptas, 2009.
- Fig. 30: Cuenca, Museo de las Conceptas. Sala de la Natividad.
- Fig. 31: Cuenca, Museo de las Conceptas. Sala de juguetes.
- Fig. 32: Cuenca, Museo de las Conceptas. Sala de la Natividad.
- Fig. 33: Cuenca, Museo de las Conceptas. Sala de figuras de pequeño formato.
- Fig. 34: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Sala de la Pasión.
- Fig. 35: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Sala de las advocaciones de la Virgen.
- Fig. 36: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Sala de orfebrería y textiles.
- Fig. 37: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Recreación de una celda.
- Fig. 38: Loja, Museo de Arte Religioso. Retablo.
- Fig. 39: Loja, Museo de Arte Religioso. Retablo.
- Fig. 40: Loja, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 41: Loja, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 42: Loja, Museo de Arte Religioso. Sala de pintura.
- Fig. 43: Loja, Museo de Arte Religioso. Sala de ornamentos.
- Fig. 44: Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala de los Cristos y Casullas. Fotografía reproducida en Luna Tobar, María del Carmen, OCD. *Historia del convento del Carmen Bajo*. Quito (Ecuador): Abya-Yala, 1997, lámina sin paginar.
- Fig. 45: Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Museo de la cocina. Fotografía reproducida en Luna Tobar, María del Carmen, OCD. *Historia del convento del Carmen Bajo*. Quito (Ecuador): Abya-Yala, 1997, lámina sin paginar.
- Fig. 46: *Sala del Belén*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 47: *Sala del Belén*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 48: *Exposición Imágenes de la Pasión de Cristo*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 49: *Exposición Belén Carmelita. Sala de la infancia de Cristo*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 50: *Exposición El tejido quiteño: una tradición barroca*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 51: *Exposición El tejido quiteño: una tradición barroca*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.

- Fig. 52: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto.
- Fig. 53: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Coro alto. Sala dedicada a santa Mariana de Jesús.
- Fig. 54: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Portería.
- Fig. 55: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Sala del Belén.
- Fig. 56: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Sala del Tránsito de la Virgen.
- Fig. 57: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Recreación de la cocina.
- Fig. 58: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Recreación de la cocina.
- Fig. 59: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Refectorio con una monja en el púlpito.
- Fig. 60: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Historia y vida cotidiana del Carmen Alto.
- Fig. 61: *Cartela identificativa*. Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena.
- Fig. 62: *Cartela identificativa*. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 63: *Figura de Belén*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 64: *¿Sucre y la marquesa de Solanda?* S. XIX. Madera tallada y textiles policromados. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 65: *Perros*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 66: *Perros*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 67: Riobamba, Museo de Arte Religioso. Recreación de una celda.
- Fig. 68: Quito, Museo Metropolitano del Carmen Alto. Recreación de una celda.
- Fig. 69: Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Recreación de una celda.
- Fig. 70: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Recreación de una celda.
- Fig. 71: *Figuras de Belén*. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 72: *Figuras de Belén*. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 73: *Figuras de Belén*. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 74: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Coro alto. Sala de escultura.
- Fig. 75: Quito, Museo Monacal Santa Catalina de Siena. Coro alto. Sala de escultura.
- Fig. 76: *Belén Montuvio*. Quito, Museo del Carmen Alto.
- Fig. 77: *Belén Montuvio*. Quito, Museo del Carmen Alto.
- Fig. 78: *Belén Montuvio*. Quito, Museo del Carmen Alto.
- Fig. 79: *Vitrina con imágenes del Niño Jesús*. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 80: *Vitrina con imágenes del Niño Jesús*. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Fig. 81: Anónimo. *Santa Teresa dialogando con el Niño Jesús*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Arequipa, Museo de Arte Virreinal Santa Teresa.
- Fig. 82: Fray Juan del Santísimo Sacramento, atribución. *La fuente mística del Carmelo o Apoteosis del Carmelo* (detalle). Mediados del S. XVII. Óleo sobre lienzo, 323 x 317 cm. Córdoba, Iglesia de San José (San Cayetano).
- Fig. 83: Anónimo. *Mujer de las medias rojas*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Museo del Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Fig. 84: Anónimo. *Ángeles*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Monasterio de Santa Clara.
- Fig. 85: Anónimo. *Ángel*. S. XVIII. Madera tallada y policromada, 21 x 16 x 10 cm. Ecuador, colección Pérez Moscoso.
- Fig. 86: Anónimo. *Inmaculada de Quito*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 198 x 144 cm. Popayán, Gobernación del Departamento del Cauca.
- Fig. 87: *Urnas de hojalata con imágenes del Niño Jesús y el Nacimiento*. Riobamba, Museo de Arte Religioso.
- Fig. 88: Quito, Museo de Santo Domingo (1964). Fotografía reproducida en VARGAS, José María, OP. *El arte ecuatoriano*. Quito (Ecuador): Editorial Santo Domingo, 1964, lámina sin paginar.

- Fig. 89: *Restauración de los bienes muebles del almacén del Museo Fray Pedro Bedón*. Quito, Convento Máximo de Santo Domingo.
- Fig. 90: Anónimo. *Niño Jesús*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Convento Máximo de Santo Domingo. Museo Fray Pedro Bedón.
- Fig. 91: Anónimo. *Niño Jesús*. SS. XVIII-XIX. Madera tallada y policromada. Quito, Casa Museo María Augusta Urrutia.
- Fig. 92: Anónimo. *Misterio*. S. XVIII. Madera tallada y policromada. Quito, Convento Máximo de Santo Domingo.
- Fig. 93: Imágenes del Niño Jesús. Quito, Convento Máximo de San Francisco. Museo Fray Pedro Gocial.
- Fig. 94: Venerable fray Francisco del Niño Jesús, OCD. Grabado contenido en Ignacio del Niño Jesús. *Compendio histórico de la vida del Venerable Hermano Francisco del Niño Jesús, religioso de la orden de los descalzos de nuestra señora del Cármen*. Valencia (España): 1806.
- Fig. 95: Fray Antonio de la Visitación, OCD. Grabado contenido en Fray Juan de Santa Ana, OCD. *Exemplar memoria del V. P. Fr. Antonio de la Visitación, religioso carmelita descalzo en el siglo D. Nuño Antonio de Godoy Ponce de León y Chaves*. Granada (España): Herederos de Joseph de la Puerta, 1758.
- Fig. 96: Toro, Museo del Monasterio del Sancti Spiritus. Salas expositivas.
- Fig. 97: Toro, Monasterio del Sancti Spiritus. Refectorio.
- Fig. 98: Granada, Museo del Monasterio de la Concepción. Antigua sala capitular.
- Fig. 99: Toledo, Museo del Convento de Santa Isabel de los Reyes. Antiguo refectorio.
- Fig. 100: Madrid, Museo del Monasterio de las Descalzas Reales. Sala capitular.
- Fig. 101: Madrid, Museo del Monasterio de las Descalzas Reales. Sala capitular, actual sala de escultura.
- Fig. 102: Arequipa, Museo del Monasterio de Santa Catalina. Dormitorio convertido en pinacoteca.
- Fig. 103: Arequipa, Museo de Arte Virreinal Santa Teresa. Sala dedicada a la infancia de Cristo.
- Fig. 104: *Zapatos de las imágenes del Niño Jesús*. Valladolid, Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana.
- Fig. 105: Toledo, Monasterio de San José. Celda de la Santa Madre Teresa de Jesús.
- Fig. 106: Toledo, Museo del Monasterio de Santo Domingo El Antiguo. Iglesia. Coro bajo. Comulgatorio.
- Fig. 107: Valladolid, Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana. Dormitorio.
- Fig. 108: Valladolid, Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana. Celda.
- Fig. 109: *Casa de Dios. Puerta del Cielo*. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Coro alto.
- Fig. 110: *Este lugar es santo*. Quito, Monasterio de Santa Clara. Puerta reglar.
- Fig. 111: *Ruta de caminos fúnebres (2014)*. Quito, Museo del Carmen Alto.
- Fig. 112: Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto. Iglesia. Acceso a las catacumbas.
- Fig. 113: Alba de Tormes, Monasterio de la Anunciación. Museo Carmelitano. Pinacoteca.
- Fig. 114: Alba de Tormes, Monasterio de la Anunciación. Museo Carmelitano. Pinacoteca.
- Fig. 115: Murcia, Museo del Monasterio de Santa Clara. Sala de escultura.
- Fig. 116: Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Coro alto durante los rezos de la comunidad. Fotografía reproducida en Ruiz Alcón, María Teresa. Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid (España): Editorial Patrimonio Nacional, 1987, pág. 111.
- Fig. 117: Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. Coro alto durante las visitas turísticas.
- Fig. 118: Tomás Xavier de Peralta. Retrato del presbítero don Nicolás de Armenta, capellán de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro. 1727. Óleo sobre lienzo. Puebla, Museo Poblano de Arte Virreinal.
- Fig. 119: Anónimo. *Muy Reverenda Madre María de Santa Teresa*. 1800-1830. Óleo sobre lienzo. Bogotá, Convento de Santa Inés.
- Fig. 120: Anónimo mejicano. *Monja capuchina con medicinas*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 177,8 x 106,7 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

- Fig. 121. Anónimo. *Entre los pucheros anda el Señor* [catalogado como *Religiosas en cocina*]. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Arequipa, Museo de Arte Virreinal Santa Teresa.
- Fig. 122: Anónimo mejicano. *Refectorio de monjas carmelitas*. 1800-1830. Óleo sobre lienzo. México DF, Museo Nacional de Historia.
- Fig. 123: Mateo Pérez de Alesio. *Doña Inés Muros de Rivera*. 1595. Óleo sobre lienzo. Lima, Monasterio de la Concepción.
- Fig. 124: Anónimo. *Reverenda Madre María Teresa de la Santísima Trinidad*. 1800-1830. Óleo sobre lienzo. México DF, Museo Soumaya.
- Fig. 125: Anónimo. *Sor María Antonia Lucía del Espíritu Santo*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Lima, Monasterio de las Nazarenas.
- Fig. 126: José del Castillo. *Madre María Clara Josefa*. 1769. Óleo sobre lienzo. México DF, Pinacoteca Virreinal San Diego.
- Fig. 127: Anónimo. *Exvoto del Alférez Diego de la Parra*. 1711. Óleo sobre lienzo. México DF, Museo Nacional de Arte.
- Fig. 128: Agustín García Zorro de Useche. *Sor Francisca del Niño Jesús*. 1709. Óleo sobre lienzo. Bogotá, Convento de Carmelitas Descalzas.
- Fig. 129: José de Alcíbar. *Sor María Ana de San Ignacio*. 1793. Óleo sobre lienzo, 103,5 x 83,5 cm. Budapest, Szepmuveszeti Museum.
- Fig. 130: Juan Carreño de Miranda. *Retrato de cinco concepcionistas franciscanas*. S. XVII. Óleo sobre lienzo, 191 x 168 cm. Alcalá de Henares, Convento de Santa Úrsula.
- Fig. 131: *Parihuelas*. Madera. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 132: Anónimo. *Sor María Antonia del Sacramento*. 1800-1830. Óleo sobre lienzo. Villa de Leyva, Museo del Carmen.
- Fig. 133: Anónimo. *Sor María del Señor San José*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Oaxaca, Museo Nacional del Virreinato.
- Fig. 134: Anónimo. *Madre Rosalía del Corazón de Jesús Herrera*. 1800-1830. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 135: Sor María Magdalena Dávalos, atribución. *Autorretrato*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Quito, Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo.
- Fig. 136: Anónimo. *Capuchinas penitentes cargando las culpas del pueblo*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Puebla, Museo de Arte Religioso de Santa Mónica.
- Fig. 137: Anónimo. *Religiosa mortificada* (detalle). S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Riobamba, Monasterio de la Inmaculada. Sala de Profundis.
- Fig. 138: Anónimo. *Penitencia de Santa Rosa de Lima*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. Lima, Monasterio de Santa Rosa de Santa María.
- Fig. 139: *Cilicios y flagelos*. Metal y textiles. Cuenca, Museo de las Conceptas.
- Fig. 140: *Profesión de hermanas carmelitas descalzas*. Quito, Monasterio de San José y Santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto.

CONCLUSIONES

- Fig. 1: *Procesión claustral con motivo del Sagrado Corazón de Jesús*. 2012. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 2: *Altar de la Divina Pastora para la procesión claustral con motivo del Sagrado Corazón de Jesús*. 2012. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción.
- Fig. 3: *Imagen de la Inmaculada Concepción adornada para su festividad*. 2013. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Portería.
- Fig. 4: *Monumento eucarístico del Jueves Santo*. 2012. Quito, Monasterio de la Inmaculada Concepción. Iglesia.
- Fig. 5: *Exposición de ángeles*. Cuenca, Museo de las Conceptas. Antiguo cementerio.

